Princeton University Library
32101 075435055

ND588
.G5
G874
1903

Digitized by Google

JOHANNES GUTHMANN

ÜBER OTTO GREINER

LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1903.

Digitized by Google

„Zu empfinden was er sieht, zu geben was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus."

Max Klinger.

Digitized by Google

Inhalt.

Vorwort 5
Anfänge 7
Das Vorbild Klingers 13
Selbständigkeit 22
Porträts 32
Malerei 35
Schluss 46

(RECAP)
EX)
ND555
.G5
G574
1943
544301
Digitized by Google

Vorwort.

Als Otto Greiners erste graphische Arbeiten in die Öffentlichkeit kamen, wurden sie mit freudigem Staunen begrüsst. Man erkannte in der urwüchsigen Kraft dieser Blätter das einem uneingeschränkten Naturalismus zustrebende Talent an. Mit Befremden aber und zuletzt mit Abneigung wandten viele sich von Greiner ab, als seine Kunst unter dem Eindruck der Werke Max Klingers sich zu wandeln schien. Nur wenige waren damals so einsichtig zu erkennen, dass es sich hier nicht um eine Veränderung in den künstlerischen Anschauungen handelte, sondern um eine Vertiefung und Veredelung. Die offenkundigen Beziehungen zu Klinger aber einmal festgestellt zu haben, genügte der Kunstkritik, dem jugendlichen Greiner das Prädikat „Klingerschüler" anzuhängen und es ihm, wie es scheint, für immer zu lassen.

In den siebziger Jahren rief man in Frankreich jedem Deutschen „Prussien" nach und glaubte ihn damit zu schmähen. So könnte wol auch Greiner den verächtlich gemeinten Titel „Klingerschüler" gelassen hinnehmen. Hinter der harmlosen Anfeindung aber verbirgt sich mehr als es den Anschein hat: Auf den „Schüler" sucht man all die Unlust und den Vorwurf abzuwälzen, die man der anerkannten Grösse des Meisters gegenüber sich nicht mehr vom Herzen zu schaffen wagt. Zugleich aber ist man auf diese bequeme Art der Mühe enthoben, die individuelle Entwicklung dieses „Schülers" weiter verfolgen zu müssen. Für einen ächten Künstler aber gibt es nichts Vernichtenderes als die Bedeutung und die Rechte seiner Persönlichkeit misverstanden oder bestritten zu wissen. Diese Gefahr drohte Otto Greiner ernstlich, als gelegentlich einer im Winter 1902/1903 von der Berliner Sezession veranstalteten grösseren Ausstellung seiner Drucke und Zeichnungen die Kritik in den Zeitungen wie auch in den Zeitschriften, mit wenigen Ausnahmen, mit so schwerem Geschütz der Worte und mit angeblich so zerschmetternden Argumenten die Bedeutung dieser Kunst zu bestreiten begann, die einen Einsichtigen wol mit viel Sympathie für Greiner erfüllen konnte — denn nur wer schnell fährt, wird so laut angebellt —, die öffentliche Meinung aber gründlich desorientiren musste. Zum Überfluss tritt neuerdings der Zeichner Greiner als Maler auf: die Verwirrung droht allgemein zu werden.

Digitized by Google

Der Verfasser der folgenden Zeilen ist nicht der Meinung, dass seine Worte da, wo die Kunst Greiners sich nicht verständlich zu machen vermocht hat, mehr Aufklärung zu geben wissen werden. Sie sind für alle diejenigen bestimmt, denen irgendeins der Werke Greiners herzlich entgegengekommen ist, und die nun mehr von dem Künstler wissen wollen, als dass er ein „Klingerschüler" und ein Aktzeichner ist. Sie suchen die Entwicklung dieser Kunst, wie sie anfing, wie sie wurde und wie sie ist, zu bezeichnen. Nicht jedes einzelne Werk konnte hierbei berücksichtigt werden, obwol ein jedes eine weitere Stufe in dem reichen Werdegange bildet.

Dem Vorwurf, dass seine Ausführungen nicht genügend kritisch im landläufigen Sinne, d. h. tadelnd seien, sieht der Verfasser unbesorgt entgegen. Greiners Kunst ist die Kritik oft genug als Schulmeisterin gegenüber getreten, während sie doch eine Freundin sein sollte, ernst und vertrauenerweckend und immer eingedenk, dass auch von ihr die Worte gelten: „und hätte der Liebe nicht . . . ."

Der Verfasser hat überall, wo er für die Sache Greiners um Förderung bat, das wärmste Entgegenkommen gefunden. Für die Liebenswürdigkeit, mit der ihm Herr Professor Julius Vogel die Greiner-Schätze des Städtischen Museums zu Leipzig zugänglich gemacht, Herr Wilhelm Weigand und Herr Thomas Knorr in München ihre reichen Sammlungen erschlossen haben, besonders aber der unermüdlich für den Freund tätige Herr Franz Langheinrich in München stets bereitwillig neue Auskunft erteilt hat, sagt er auch an dieser Stelle seinen aufrichtigen Dank, nicht minder seinem Herrn Verleger, der bei der Ausstattung dieses Büchleins keine Mühe gespart hat.

Mögen diese Zeilen der Kunst Otto Greiners neue Freunde gewinnen: auch sie werden erfahren, dass die Antwort des Genius an die, die an ihn glauben, seine Taten sind.

Berlin und Rom, im Frühjahr 1903.

Johannes Guthmann.

Digitized by Google

Fliehende Faune. (Nach Originallithographie. 1889.)

Otto Greiner stammt aus dem Volk. Er hat keine glückliche Kindheit genossen. Mit 14 Jahren ist er als Lehrling in eine lithographische Anstalt in Leipzig eingetreten. Es schien, als werde er sich als Handwerker sein tägliches Brot verdienen müssen. Selbständige Zeichenversuche aber und eigenmächtige Produktionen lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn. Ein Kunstfreund erkannte die ursprüngliche Veranlagung, die sich hier äusserte, und ermöglichte dem Achtzehnjährigen die Übersiedlung nach München und ein dreijähriges Studium in dortigen Ateliers.

Zweierlei ist bei dieser Entwicklung seiner Jugend für Greiners Schaffen bezeichnend, weil es ihn bis auf den heutigen Tag charakterisirt: Er ist Autodidakt, und die erste Technik, die ihm geläufig wurde und ihn über die ihr eigentümliche Wirkungsart unterrichtete, war die Lithographie. Wer von Jugend an darauf angewiesen ist, sich selbst und nur sich selbst zu vertrauen, und wer die ahnungsvolle Gewisheit der Kraft hat, es im Leben einmal zu etwas zu bringen, der wird jede ihm angebotene Hilfe nur mit Vorbehalt annehmen und alles von aussen an ihn Herantretende als eine Einschränkung seiner persönlichen Fähigkeiten, seiner freien Individualität empfinden. Greiner war Autodidakt als er in der Lithographen-Anstalt Zeichnungen machte, die ihm nicht vorgeschrieben waren, er ist es geblieben, als er in München den Unterricht der Ateliers erhielt, als er später Klinger kennen lernte, und als er sein Können in der Malerei grossen Stils versuchte, und er wird es bleiben in allem, was ihn sein rastlos forschender Künstlergeist und die von den kräftigsten Impulsen seines Wesens getriebene Lebensenergie noch einmal zu erproben drängen wird. — An der Lithographie aber, der er sich in so jungen Jahren widmete, machte er die künstlerischen Erfahrungen, die seine persönliche Veranlagung nachdrücklich ansprachen: er lernte als oberstes Kunstgesetz das Streben auf das Dekorative kennen, aber nicht das „Dekorative" in seiner landläufigen, entwerteten Bedeutung, sondern das Dekorative, das als prägnante Linienführung, als klare Verteilung der Massen, Schatten und Lichter unmittelbar zu

Digitized by Google

den Augen spricht, das als Begabung für eine gewisse Sinnfälligkeit die Voraussetzung aller bildenden Kunst in ihrem Unterschied von ihren Schwesterkünsten bedeutet.

In den liebevoll das ganze Werk Otto Greiners in sich vereinigenden Sammlungen des Königl. Kupferstich-Kabinets zu Dresden und des Städtischen Museums zu Leipzig befinden sich seine ersten selbständigen Arbeiten, Gelegenheitsprodukte, wie sie von lithographischen Anstalten verlangt werden. Der Künstler Greiner aber tritt eigentlich erst in der Reihe von Steindrucken hervor, die mit dem Jahre 1889 beginnt. Es handelt sich zumeist um Blätter kleineren Formats, Porträts, die die ganze Körperstellung des Betreffenden wiedergeben. Und das ist bezeichnend. Dem Künstler ist nicht das Gesicht allein von Bedeutung für die individuelle Erscheinung, sondern Haltung und Bewegung einer Person besitzen für ihn gleich viel charakterisirenden Wert. Breitbeinig steht der eine da, die Hände in den Hosentaschen, den Hut ins Gesicht gezogen; ein andrer macht, als sei er im gemächlichen Wandeln angerufen worden, Halt, die Hände auf den Rücken gekreuzt und das Gesicht fragend hergewendet; ein dritter, ein Maler mit Palette und Pinsel in der Rechten, die linke Hand in die Tasche geschoben, die Zigarre im Munde, steht beobachtend vor seinem Werk; ein vierter endlich, eine mehr gesammelte und verhaltene Natur, sitzt nachlässig im Lehnstuhl, mit ruhigen Blicken vor sich hinschauend. — Sie alle sind fest hingestellte Persönlichkeiten; nirgends verwischt der Versuch einer Beschönigung die Wahrheit der Erscheinung. Knapp und schlagend, fast epigrammatisch, gibt solch ein Blatt den Menschen wieder. Die Technik lässt die ungestüm hervorbrechende Kraft des jungen Künstlers erkennen: Die Striche sind derb aber sicher, die malerische Wirkung grob aber prägnant, neben tiefen, oft fleckigen Schatten stehen helle Lichter. In scharfen Gegensätzen pointirt er das, was er ausdrücken will.

Kein Gegenstand erscheint diesem Anfänger zu schwer für sein Können; er verlässt sich auf die Sicherheit seines Blickes und greift keck als Thema etwas auf, das für ein Schwarz-Weiss-Blatt nicht unbedenklich ist, eine Gartenlaube. Man blickt in den in die Bildtiefe führenden Laubgang eines Biergartens. Die Raumwirkung des perspektivisch nach hinten leitenden Ganges mit dem langen, schmalen Tisch und den in unregelmässigen Abständen daran sitzenden Gestalten ist glücklich. Schwieriger war die Behandlung von Licht und Schatten, der auf dem krausen Blattwerk spielende volle Sonnenschein und das Halbdunkel mit Lichtern gefleckt im Innern der Laube. Hier sind auch manche Schatten zu schwarz und schwer geraten. Das künstlerische Problem dieses Blattes erinnert an Stauffer-Berns bekannte Radirung „Gustav Freytag im Garten", wie überhaupt Greiner mit Stauffer manchen Zug gemeinsam hat. Im Vergleich mit der feinen Arbeit des schweizer Meisters ist die Greinersche Lithographie generalisirender, übersichtlicher; aber diese dekorative Eigenschaft ist kein Vorzug vor dem unruhigeren Blatte Stauffers: noch fehlte dem neunzehnjährigen Greiner die differenzirende Fähigkeit des erfahreneren, älteren Künstlers.

Gegenüber diesen ersten jugendlichen Arbeiten, die mit den scharfen Gegensätzen von Hell und Dunkel einen möglichst drastischen Ausdruck der Erscheinung

Digitized by Google

wiederzugeben streben, wirken die Blätter der nächstfolgenden Jahre ruhiger. Wol behält er anfangs noch eine einheitliche Lichtquelle und damit eine einfachere Modellirung in Licht und Schatten bei; ja' noch im Jahre 1894 lithographirt er einige Studienköpfe, die er in entgegengesetztem Verfahren hell aus der dunkel grundirten Fläche herausarbeitet und behält also denselben Kontrast, wenn auch in technisch vollendeterer Weise, bei. Im Allgemeinen aber vollzieht sich in Porträts wie in Blättern

Die Gartenlaube. (Nach Originallithographie. 1889.)

eigener Erfindung, wie in der Lithographie „Betrunkene" vom Jahre 1890, eine Auflichtung des Tons, eine gleichmässigere Verteilung der malerischen Werte bei einer durchgehenden Verfeinerung der Modellirung im Einzelnen. Mit der grösseren Kenntnis seines Beobachtungsfeldes und der genaueren Erfahrung in der Technik und den Eigentümlichkeiten des Materials setzt die Verstandestätigkeit mehr ein. Greiner beginnt nicht zu reflektiren — er ist in allem, was seine Augen aufnehmen und den Gedanken übermitteln, ursprünglich und unbeeinflusst geblieben bis zum heutigen Tage —, sondern er gibt sich über die Eindrücke des Auges mehr Rechenschaft, er begrenzt das Will-

Digitized by Google

kürliche wohltätig und wählt aus dem weiten Bereich des Möglichen das ihm geeignetste aus, er wird Künstler im eigentlichen Sinne.

Den Abschluss dieser ersten Schaffensperiode bildet das Blatt, das zwar erst drei Jahre nach Beginn der für ihn entscheidenden Wandlung entstanden ist, aber trotzdem gesammelt das vielseitige Können des Vierundzwanzigjährigen darstellt und es in wahrhaft monumentaler Gestalt zum Ausdruck bringt, das Schiessdiplom vom Jahre 1894 für die elfte Kompanie des I. Inf.-Regiments König, bei welcher Greiner seinen einjährigen Dienst tat. Dem Umfang nach ist es seine grösste Lithographie ($65^1/_4 \times 45^1/_2$ cm), und er hat ausserordentliche Sorgfalt auf sie verwendet. Trotzdem ist sie nicht einwandfrei: Die minutiöse Durchbildung der Details hat teilweise eine zu grosse Schwärzung des in vollem Tageslicht gedachten Blattes bewirkt, sodass einige Gesichter gar zu dunkel geraten sind, und von den vier Soldaten zur Linken der dritte sich nicht genügend von seinem Hintermann abhebt. Aber was haben diese Mängel gegenüber der prachtvoll eindringlichen Einfachheit dieser Komposition, die sich dem Gedächtnis unvergesslich einprägt, zu bedeuten! Jeder einzelne Soldat ist famos in Bewegung wie Gesichtsausdruck und lebendig durchgeführt bis zu den schweren Komissstiefeln, deren Derbheit doch nicht erstarrt wirkt. Die gesunde Frische dieser sechs jungen Kerle ist kräftig nüanzirt, der Sergeant am Tisch wiederum mit seiner durch die Gewohnheit zur Gleichgiltigkeit abgestumpften Aufmerksamkeit und der Offizier, schmächtig und elegant, mit der künstlich angenommenen Miene des gespannten Beobachters köstlich gekennzeichnet. Hier ist nichts von konventioneller Charakterisirung, alles ist persönliche Beobachtung des Künstlers. Und diese Einzelstudien sind je und je zusammengestellt und die verschiedenen Gruppen wieder zum Ganzen geschlossen. Man beobachte das „Rührt Euch" in der Gruppe der vier Soldaten links, dann den Schiesslistenführer und den Leutnant am Tisch im Mittelgrunde und den Soldaten rechts „im Anschlag" mit dem ihn instruirenden Unteroffizier. Und diese drei Gruppen wieder sind zu grösserer Einheit gefügt: Unwillkürlich folgt der Blick der Tiefenbewegung der Reihe der Soldaten zur Linken bis zum Leutnant in der Mitte und gleitet dann nach rechts hinüber und wiederum zum Bildrand. — Welche Naturwahrheit ist hier im einzelnen erreicht, und wie klingt der Humor leise mit an, welche Prägnanz hat diese Situationsschilderung, und wie monumental stellt sich das Blatt als künstlerische Einheit dar! Man sieht, es kommt auf den Gegenstand wenig an. Die künstlerische Gestaltungskraft braucht bei militärischen Dingen nicht zu erlahmen: wenn nur der Künstler ein Künstler ist!

Das Schiessdiplom bildet in Greiners Lebenswerk einen Höhepunkt, denn es ist von einer Reinheit des Stils, d. h. Schauen und Gestalten ist darin so individuell, wie sie ihm erst nach Jahren neuen Strebens und von einer andern Seite aus zu erlangen möglich geworden ist. Zwischen dem Schiessdiplom und dem „Ganymed" liegt ein Zeitraum von nur drei Jahren, und doch scheint auf den ersten Blick eine unüberbrückbare Kluft die beiden Blätter zu trennen: Ist der begeisterte Sänger dieses Hymnus auf die Schönheit des nackten Körpers und auf die hellenische Ideenwelt wirk-

Digitized by Google

Schiessdiplom. (Nach Originallithographie. 1894.)

Digitized by Google

lich derselbe Künstler, der dort das „Rührt Euch" und die Instruktion so lebenswahr und mit überlegnem Humor dargestellt hat? Ist dieser Otto Greiner noch derselbe urwüchsige Sohn des Volkes, der aus dem Lithographen-Handwerk sich zum Bekenner einer naturalistischen Kunst emporgerungen hatte, dessen bestes Erbteil die kerngesunde Kraft war, mit der er ins Leben gegriffen und seine wechselnden Gestalten festgehalten hatte? Ist er sich selber treu geblieben? Oder hat er sich die Schwingen eines fremden Geistes in der trügerischen Hoffnung geliehen, so über sich selbst hinaus und empor fliegen zu können? Ein Rätsel scheint hier verborgen zu liegen, oder ereignete sich ein Wunder? — Wohl geschah ein Wunder, denn nichts Wunderbareres gibt es im Leben, als wenn ein Mensch mit dem starken Willen zur Tat immer neue verborgene Kräfte seines Wesens entwickelt wie ein gesegneter Baum, der Blüten und aber Blüten treibt, während dieselbe Sonne umsonst seinen schwächeren und lässigeren Brüdern von der Wonne des Reifens erzählt.

* * *

Ungewöhnlich stark begabten Naturen ist alles zuzutrauen. Man kann bei ihnen nicht vorhersagen: dies werden sie tun und jenes nicht. Es bedarf zuweilen nur eines kleinen Anstosses, und es öffnen sich neue Quellen ihres intellektuellen Wesens, die zu einer ihre ganze geistige Existenz bestimmenden Gewalt anwachsen können. Es gibt wol einige, die aus sich selbst heraus ihre eigentliche Aufgabe und von der Natur geheim vorgezeichnete Bestimmung erfüllen — und das sind die Glücklichen. Es gibt aber auch andere, die bis zum Tode ihre eigentliche Heimat nicht finden; auch sie leisten Grosses, aber ihre Wesensäusserungen haben oft etwas Abgebrochenes, sie behalten etwas Rätselhaftes, und manche derartige Erscheinung, die ihr Geheimnis mit ins Grab nimmt, mag im Tiefsten psychologisch nur durch ein unbewusstes Mithereinklingen ihrer ureigensten Begabung erklärlich sein. — Otto Greiner gehört zu denen, denen durch ein Erlebnis die Augen über sich selbst aufgetan wurden, durch ein Erlebnis eine namenlose Sehnsucht in zielbewusstes Streben umgewandelt ward. Dies Erlebnis war die nähere Bekanntschaft mit den Werken Max Klingers.

1890 in München sah Greiner zum ersten Male mit Verständnis eine Ausstellung von Handzeichnungen seines grossen Landsmannes, und er hat es in Worten und Taten oft genug bekannt, einen wie ungeheuren Eindruck ihm diese Kunst gemacht hat. Es ist kein Zweifel: jene erste Stunde der Bewunderung wurde für Greiner zum Schicksal, und was er selbst im Geheimen und unklar geahnt hatte, offenbarte sich ihm plötzlich im reinen Glanze der Vollendung. Es war eine Wahlverwandtschaft, die ihn zu Klinger zog.

Wer Greiner diesen zeitwillig engen Anschluss an die Kunst Klingers zum Vorwurf macht und ihn damit kunstgeschichtlich zu einer bedeutungslosen Begleiterscheinung stempelt, der vergleiche seine Porträtarbeiten vor der Bekanntschaft mit Klinger mit denen vom Jahre 1897 an; er wird dieselbe künstlerische Persönlichkeit wiedererkennen, aber geläuterter und gesteigert in der Potenz ihres Ausdrucksvermögens. Mit zwanzig Jahren weiss man noch nicht so genau, was man will, wie mit dreissig, man weiss auch

Digitized by Google

noch nicht, was man kann, man ist anlehnungsbedürftiger, trotz alles dionysischen Gefühls der Schaffenskraft. Mit zwanzig Jahren hat jeder noch Vorbilder. Die Frage ist daher wohl berechtigt, wie sich die Kunst Greiners ohne das Vorbild Klingers entfaltet haben würde? Eine Entwicklung in der Richtung der Münchener lag, trotz seiner damaligen Verehrung für Franz Stuck, nicht in seiner Veranlagung; auch nicht in der Weise Leibls: dazu war sein formalistisches Talent zu gross und obendrein seine bereits früh bekundete „Lust zu fabuliren"; also etwa in der Art der beiden grossen Meister der eminenten Bildwirkung und des Erzählens, Böcklin und Thoma? Dazu war sein Blick zu sehr auf die „minuzie della natura", wie sie Vasari nennt, gerichtet. Nein! Es war eine Wahlverwandtschaft, die ihn zu Klinger zog.

Es ist nicht gut möglich, mit einigen Schlagworten das Verhältnis Greiners zu der Kunst Klingers zu charakterisiren, denn Eigenes und Fremdes klingt in diesen Lehr- und Übergangsjahren von 1891 bis 1897 wunderbar durcheinander. Aber so viel wird man sagen können, dass es die Veredelung seiner Phantasiewelt, die Verfeinerung seines Verständnisses für den in Freilicht zu beobachtenden nackten Körper und die Schärfung seines Gefühls für das Wesen der menschlichen Seele ist, die Greiner dieser Bekanntschaft — niemals Schülerschaft — zu danken hat.

Phantasiedarstellungen hat er bereits als leipziger Lehrling und seit 1889 mehrfach gegeben, so vor allem in dem einige Male veränderten Thema der „fliehenden Faune" oder Zentauren. Das ästhetisch am meisten hervorstechende Merkmal ist hier der Humor, ein derber, drastischer Humor. Mit dem zunehmenden Gefühl aber dafür, dass die Nacktheit allein nicht genügt, sondern dass es unter den Modellen ebenso triviale wie edle Akte gibt, würde sich bei Greiner auch wol ohne das Vorbild Klingers eine tiefe, leidenschaftliche Sehnsucht nach Schönheit eingestellt haben, nur hätte sie sich vielleicht nicht zu solchen Höhen gewagt und gefunden. Man darf nicht vergessen, dass Greiner aus dem Volke stammt. Wer im vollen Sonnenschein des Lebens aufgewachsen ist und sich dem Kultus der Schönheit widmet, dem wird sie nur zu oft nicht in der stillen Hoheit der Mittagsstunde sich enthüllen, sondern er wird sich mit der Schwärmerei der Romantik zur Morgendämmerung hingezogen fühlen oder sie in der späten Glut des sinkenden Tages suchen. Wer aber aus den nächtlichen Tiefen des Lebens emporstrebt, der erkennt die Schönheit und den Sinn der Dinge nur in ihrem Zenith, alles Frühere ist ihm ein Werden, alles Spätere nur ein müdes Welken. Otto Greiner ist von Jugend an Idealist gewesen und voller Sehnsucht, aber alle Romantik ist ihm fern geblieben, in der Vollkraft offenbart sich ihm die Schönheit.

Als Greiner zuerst die Kunst Klingers sah, da mag er in seinem Innern voll die Sehnsucht nach einer über die Misere unseres bürgerlichen Lebens erhöhten Anschauungswelt empfunden haben, nach einer Welt, in der ein herrlicheres Menschengeschlecht ein reineres Leben in Wahrheit und Schönheit führt. Da fällt alles Historische als ein zeitlich Bedingtes fort, und es handelt sich nur mehr um allgemein menschliche Fragen und Taten; da erschliesst sich die Welt der Mythologie und der grossen, typischen Ideen allmählig ihm, dem Sohne der Geburtsstadt Richard Wagners und Max Klingers.

Digitized by Google

Der Künstler, der sich das Reinmenschliche zum Gegenstande erkoren hat, bedarf des intensivsten Aktstudiums, denn Heroentum und Nacktheit gehören in der bildenden Kunst zueinander. In seiner Schrift „Malerei und Zeichnung" fordert Klinger von der Kunst uneingeschränkte Nacktheit als Grundbedingung jeder neuen Stilbildung. An seinen wundervollen Zeichnungen ging Greinern der Begriff einer neuen Zeichenkunst auf und er — lernte nicht um, denn das Streben nach absoluter Wahrheit der Erscheinung ist heut so die Voraussetzung seiner Kunst wie im Jahre 1880, aber er vertiefte sich immer mehr in die unendlichen Feinheiten der Natur. Seine Übersiedlung nach Rom und daselbst sein Aktstudium im Freilicht, das eine Erschwerung der Formenmodellirung von unüberschätzbarer Bedeutung ist, haben jenes unerhört sensitive Verständnis für die intimen Feinheiten der Natur erzeugt, die seine Zeichenkunst zu ihrer unbestritten einzigen Höhe geführt haben. Das reinste Glück, die herzlichste Befriedigung scheint er in dieser liebevollen Versenkung in den Gegenstand seines Studiums zu empfinden, wie Lionardo da Vinci es einst ausgesprochen hat: „grosse Liebe entspringt aus grosser Erkenntnis des geliebten Gegenstandes, und wenn du diesen wenig kennst, so wirst du ihn nur wenig oder gar nicht lieben können." Es ist mehr als ein Scherz, wenn Greiner eine Olive am Gardasee, die er oft und mit unendlich zartem Gefühl für ihr Wesen gezeichnet hat, seine „Braut" nennt; es klingt fast feierlich wie ein Bekenntnis seines Künstlertums.

Wenn ein schaffender Geist sich einem verwandt gearteten anschliesst und sich eine Zeit lang seiner Führung anvertraut, ist es nicht zu verwundern, dass die jüngere begehrende Natur sich rückhaltlos dem Erfahreneren hingibt und in ihm aufzugehen droht. Dass Greiner in der Zeit seiner Abhängigkeit von Klinger nicht nur in allem rein Künstlerischen von ihm gelernt und seine Fähigkeiten entfaltet hat, sondern auch seine Phantasie der des grossen Freundes und Meisters hat folgen lassen, soll hierbei nicht verschwiegen werden. Manchen seiner Arbeiten aus der Mitte der neunziger Jahre gibt das daher nur einen bedingten Wert. Denn es ist eine Eigentümlichkeit der genialen Phantasie Klingers, dass sie spielend auf die eigenartigsten Vorstellungen kommt und im raschen Fluge Beziehungen zwischen den entlegensten Dingen findet und knüpft. Ihm hierin nachstreben heisst für jeden andern: grübeln, reflektiren, sich selbst verlieren. Je feiner Greiners Verständnis auf dem Gebiete der Seelenkunde geworden ist, desto mehr hat er das wol selbst gefühlt, und von vielen Seiten der Klingerschen Ideenwelt, besonders denen, die nur aus einer nahezu überraffinirten Kultur der Sinne und Gedanken erklärlich sind, hat er sich immer fern gehalten. Homers Gesänge liest er gern, die „göttliche Komödie", den „Don Quixote", „Faust" und „Peer Gynt". Diese Lieblingsdichtungen bezeichnen auch das Reich der Phantasie, in welchem er sich wohl fühlt: dort wird gekämpft und gelitten, geforscht und gefunden, gehasst und geliebt, überlistet und gelacht. Allgemein menschliche Veranlagungen und Vorgänge bilden überall die Voraussetzung, und die Phantasie wird niemals in eine eng begrenzte Vorstellung gezwängt, ihr göttliches Recht frei zu schalten wird ihr nicht verkümmert.

Und dieses Wesens sind auch die Gegenstände der Greinerschen Kunst: Tanz,

Digitized by Google

Raub des Ganymed, Odysseus und die Sirenen, Golgatha. Für sie alle gibt es keine einmalige und endgiltige Darstellung, ebensowenig wie das Thema Mutter und Kind von der Kunst nur einmal meisterhaft verbildlicht worden ist. Wol hat also Klinger in der Wahl reinmenschlicher Dinge als Gegenstand der Gestaltung Greinern den Weg gewiesen, aber Greiner ist ihn allmählig selbständig gegangen, und seine Natur hat sich wieder selbst korrigirt. Er hat sich im Laufe seiner weiteren Entwicklung nicht von Klinger losgesagt, sondern seine Eigenart hat sich stärker und stärker durchgerungen und wird es weiter tun. Klingers und Greiners Kunst sind jetzt, um es bildlich zu fassen, wie zwei Schiffe, die auf demselben Strome dahinfahren, und ihr Unterschied ist so gross wie der zweier ausgeprägter Individualitäten.

In Phantasiedarstellungen hatte Greiner sich schon vor seiner Annäherung an Klinger versucht, so in jenem bereits erwähnten Blatt vom Jahre 1889 „Fliehende Faune" voll drängender Bewegung und ihrer Begründung in animalischen Trieben; dann in mehreren Variationen über dies Thema; in einer Künstlerfestkarte vom Jahre 1891; sowie in den gleichzeitig entstandenen Pastellzeichnungen „Huldigung an die Schönheit", „Dante und Virgil in der Hölle" und „David und Goliath". Ein grösseres Blatt „Bacchantenzug" vom Jahre 1892, das teilweise aus schwarzem Grund herausgearbeitet ist und daher in der Verteilung von Hell und Dunkel ungleich wirkt, ist nicht so gelungen und mutet teilweise etwas konventionell an.

In jener Zeit beginnt die Bekanntschaft mit der Kunst Klingers fühlbar zu werden, und es sind vor allem die beiden umfangreichen Lithographien „Herkules am Scheidewege" und das „Parisurteil", in denen sich die Wandlung vollzieht. Beide Arbeiten haben beim ersten Anblick etwas Abschreckendes; man darf sie einem mit der Kunst Greiners Unbekannten nicht zeigen, wenn man ihn in sie einführen will; und doch bilden sie den Ausgangspunkt der grossen, entscheidenden Entwicklung. Die Mängel dieser beiden Steindrucke springen sofort in die Augen. Es ist ein peinlich genaues Aktstudium im Einzelnen, dabei nicht einzig nach guten Modellen und auch durchaus nicht fehlerfrei, denn die zu kurzen Beine einiger dieser Frauengestalten sind empfindliche Proportionsfehler. Daneben finden sich freilich zeichnerisch wundervolle Einzelheiten, besonders in den männlichen Akten. Am fühlbarsten aber verletzt den künstlerischen Eindruck, namentlich des „Parisurteils", das Posiren der sieben nackten, nebeneinander gestellten Figuren. Einem nackten Körper gute Bewegung geben, ihm den Eindruck des „Ausgezogenseins" und Modellstehens nehmen, gehört zu den grossen Schwierigkeiten der bildenden Kunst. So wie in diesen beiden Blättern war Greiner zuvor noch nicht ins Detail gegangen; er strebte hier zum ersten Male nach der exakten Durchbildung aller Teile und zugleich nach plastischer Rundung der Form. Da er zudem unter dem Eindruck Klingers den gröberen Beleuchtungskontrast aufgegeben und alles im feineren, gleichmässigeren Freilichte zu beobachten begann, so hatte er die Schwierigkeiten vermehrt. Die Gefahr einer Zerstücklung der Gesammterscheinung lag nur zu nahe, denn wer so unerbittlich scharf sieht, der bemerkt auch in der Entfernung alle Details und gibt sie wieder zum grossen Erstaunen aller derer, die nicht bedenken, wie krystallklar

Digitized by Google

die südliche Luft ist, und daher der trübenden Wirkung der Luftperspektive eine gar zu grosse Kraft zutrauen. Erst im Laufe der Zeit ist Greiner um die Klippe des Posirens und Zerstückelns der Formen herumgekommen.

Noch grösser aber war die Schwierigkeit, die er im „Parisurteil" noch nicht hat überwinden können, diese sieben, genau durchgeführten nackten Gestalten zueinander in Beziehung zu setzen, sie zu komponiren. Unvermittelt stehen sie da, in der Bewegung erstarrt, kein Rhythmus gliedert wohltuend die Gruppen, keine Harmonie durchzieht die Formen und Linien. Wol ist alles wahr, aber das Wahre ist nicht gross. Und doch haben diese beiden Lithographien in seinem Werke eine einzige Stellung. Allein die Tatsache einer so umfangreichen Arbeit und die Wahl eines so schwierigen Stoffes ist bezeichnend für sein Selbstvertrauen und seine Erkenntnis, dass nur im Streben nach ungewöhnlichen Zielen ungewöhnliche Kräfte sich entwickeln können. Losgelöst aus der vorhergehenden und nächstfolgenden Reihe seiner Arbeiten hat ein Blatt wie das „Parisurteil" nur bedingten Wert; von der Höhe seiner jetzigen Kunst aus aber betrachtet, zeigt es, wie unendlich viel er daran gelernt haben muss. Es ist nicht unmöglich, dass Greiner selbst für das so viel gescholtene „Parisurteil" mehr Sympathie hat als für manches spätere und vollkommenere seiner Werke, denn für ihn war es der Anfang einer neuen Epoche und die Verheissung einer anders gearteten, höheren Kunst, als er sie zuvor erstrebt hatte.

Seitdem hat Greiner die Darstellung des Nackten zum Lieblingsthema seiner Kunst erkoren. Darin ist wol zunächst der Einfluss Klingers zu erkennen, wenn auch das Blatt für die Löfftzfeier (1893) mit dem Akt eines in übermütiger Laune in triumphirender Haltung dargestellten Genius der Malerei recht unklingerisch ausschaut. Der starke Lichteinfall von einer Seite und damit der Gegensatz von Hell und Dunkel, die harte Linienführung und die robuste Modellirung der Formen erinnern noch an die Drucke aus Greiners erster münchener Zeit. Klingers Vorbild verrät dagegen das gleichfalls 1893 entstandene Kantate-Programm für die leipziger Buchhändlermesse. Gegen die Gesammtkomposition und gegen die Balletteuse zur Linken lässt sich viel einwenden, desto vollgiltigeres Zeugnis von der Kunst Greiners legt rechts die Gestalt des Merkur ab. Ein langer, elegant gewachsener Bursche ist es mit festen Schenkeln, schlanker Taille, kräftigen Armen und „klassisch" nur in der schönen Nackenlinie. Im übrigen ist er deutsch — und das im auszeichnenden Sinn des Wortes. Deutsch ist auch der Gesichtsausdruck, dies begehrliche und doch so schüchterne Werben von Auge und Mund des jungen Götterboten um die Reize jener Dame. Vom bildnerischen Standpunkt betrachtet, hat diese Gestalt, Greiners erster grösserer Akt, grosse Feinheit: Schon die Komposition der Figur in sich ist glücklicher als trüher. Das Auflehnen des rechten Arms gibt dem ganzen Körper die Möglichkeit, die Glieder gelöst zu zeigen, ohne dass sie erschlafften, und die gleichmässige Belichtung erhöht den zarten Reiz der Detailmodellirung.

Das Streben nach einer Verfeinerung seiner Darstellungsmittel zeigt den Künstler in den nächsten Jahren vorwiegend unter dem Eindruck der Werke Klingers. Sein Problem ist es, die Plastik der einzelnen Figur der malerischen Gesammterscheinung eines

Digitized by Google

Blattes unterzuordnen. Er sucht in seinen Lithographien den malerischen, weicheren Ton der Radirung zu erreichen, er nimmt die Farbe zu Hilfe, ja er sticht zuletzt in Kupfer. Der Umstand, dass er in jenen Jahren (1893 und 1895) mit Aufgaben rein malerischer Natur, wie einem Ehrendiplom für den Zimmerobermeister Handwerck in Leipzig und der Glückwunsch-Adresse der Stadt Leipzig an Bismarck (beides Pastelle), betraut wurde, mag dieses Streben unterstützt haben.

Das Vorbild Klingers hat ihn damals so erfüllt, dass er in einem technisch vortrefflichen und kompositionell für jene Entwicklungsstufe sogar recht bedeutenden, wenn auch etwas überfüllten Blatt, dem Exlibris für den Schriftsteller Wilhelm Weigand (1894), das ihn mit seinen Vorarbeiten lange beschäftigt haben muss, sich unwillkürlich der Phantasie des andern angeschlossen hat. Die an und für sich vorzüglich durchgeführten Masken der Umrahmung bekunden laut ihre Verwandtschaft mit denen an Klingers „Neuer Salome", und der glücklich in die Rundung des Mittelfeldes komponirte Kampf der beiden Leto-Kinder mit den Titanen scheint gewissermassen die von hinten gesehene Szene aus der „Brahms-Phantasie" zu sein. Dies an sich schöne Blatt bedeutet inhaltlich das äusserste Mass der Abhängigkeit Greiners von Klinger.

Wenn Greiner auf jener Stufe seiner Entwicklung stehen geblieben wäre, dann hätte die deutsche Kunstgeschichte freilich den Verlust einer starken und glänzend veranlagten Persönlichkeit zu beklagen gehabt, denn hier schien die ursprüngliche Selbständigkeit einem mühevoll ringenden Epigonentum aufgeopfert zu werden. Aber Greiner hat sich mit unsäglicher Anstrengung durch jene Zeit der Unfreiheit hindurchgerungen, die ihm selbst um so qualvoller bewusst gewesen sein muss, als er eine von Haus aus eigenwillig veranlagte Natur war. Ein scheinbar nur äusserlicher Umstand, der sich aber allmählig als ein stilbildender Faktor seiner Kunst erwiesen hat, bekundet auch in jener Zeit sein Gefühl für Selbständigkeit, die lieber autodidaktisch auf mühevollen aber selbstgefundenen Wegen vorgeht als auf der bequemeren Heerstrasse anderer: das ist sein Festhalten an der Lithographie. Die gegebene Technik wäre die Radirung gewesen; aber Greiner ist dem Boden, aus dem er hervorgewachsen ist, treu geblieben und hatte wol damals schon als Ziel seines Strebens die Erhebung der Lithographie zu der Bedeutung ihrer älteren Schwesterkünste, des Kupferstichs und der Radirung erkannt. Er hat vielfache Versuche angestellt und eine derartige Verfeinerung des lithographischen Verfahrens erreicht, dass selbst Künstler und Kunstgelehrte, die sich vorzüglich mit graphischen Arbeiten beschäftigen, Greiners Drucke für Radirungen halten. Dieses Lob enthält allerdings eine Einschränkung in sich, denn jede Technik verlangt ihren besonderen Stil, und ebenso wie der Bildhauer dem Charakter seines Materials, Stein, Holz oder Bronze Rechnung tragen muss, hat der Graphiker die feineren Stilbedingungen zu beobachten, die ihm aus der Behandlung der Kupferplatte oder des Steins erwachsen. Auf dieser Höhe des durch die Technik bedingten Stils steht Greiner erst in seinen Arbeiten seit den Jahren 1897/1898. Die Zeit des engeren Anschlusses an Klinger ist auch hierin eine Periode des Übergangs, des Lernens.

Dass er nach den kontrastreichen Blättern der ersten münchener Jahre und nach

Digitized by Google

den im Druck teilweise noch arg misratenen Arbeiten der aufwallenden Begeisterung für Klinger zunächst nach einer Verfeinerung der malerischen Werte seiner Lithographien strebte, ist natürlich. Er versuchte damals zugleich mit einer einmaligen Probe in Aquatintamanier, um eine gleichmässigere Wärme des Tons zu erreichen, ein Herausarbeiten der Lichter aus dem dunkelfarbig überzogenen Grund des Steins, also eine Art Schabkunstverfahren. So entstanden unter anderem 1894 die Szene aus der „Walpurgisnacht", eine grottesk humorvolle, aber in der Wirkung noch unklare Arbeit; ein paar vortreffliche Studienköpfe, besonders aber 1895 das zweite Exlibris für Wilhelm Weigand, ein Vierfarbendruck, die Geburt der Athena darstellend. So sehr hier auch Manches im Einzelnen stört, ist durch die zurückhaltende und dabei überaus glücklich verteilte Anwendung von Schwarz, Braun, Rot und Gold ein dekorativer Gesammteindruck vornehmster Art und persönlichen Charakters entstanden.

Ähnlich in der malerischen Erscheinung, die hier noch durch ein lichtes Blau bereichert ist, und ächt Greinerisch ist die kleine Lithographie vom Jahre 1896 „Odysseus und die Sirenen". Auch hier noch hat der Druck Manches zu dunkel gebracht, sodass der malerische Gedanke dieser in Freilicht komponirten Szene nicht überall zum gewünschten Ausdruck kommt. Aber als Ganzes betrachtet, bedeutet diese Arbeit einen gewaltigen Fortschritt über alles Frühere hinaus und dem erstrebten Ziel, der monumentalen Kunst, zu. Die prachtvollen Bewegungen der nackten Körper, namentlich der zwei Frauen rechts und einiger Männer, sind recht aus der vollen Schönheit der Aktionsfreudigkeit des Südländers gegriffen. Die Gruppirung dieser Akte ist frei und doch rhythmisch gebunden, ein glänzender Fortschritt gegenüber der zerrissenen Komposition des nur vier Jahre älteren „Parisurteils". Der Gedanke dieses Blattes ist — trotz eines erstaunlichen Versehens, das dem Künstler ähnlich seinem Vorbild Homer, der wol auch gelegentlich einschlief, mituntergelaufen ist —, der Gedanke ist gut und gross, fast zu gross für die Kleinheit dieses Blattes (28×15 cm). Jahrelang hat er ihn in sich ausreifen lassen und dann in seinem grossen Gemälde von innen heraus neu gestaltet.

Im Zusammenhang mit diesen Blättern rein malerischen Strebens steht die kleine Lithographie der „Kreuzigung", die er 1896 für den zweiten Jahrgang der berliner Kunstzeitschrift „Pan" angefertigt hat. Diese Lithographie ist nicht, wie die vorher erwähnten, hell aus dunkelm Grunde herausgearbeitet, sondern auf den Stein gezeichnet. Aber als rein malerische Komposition schliesst sie sich ihnen an. Zu beiden Seiten des Vordergrundes befinden sich die in dunkeln Schatten modellirten Gruppen der Schächer und Schergen links, denen drüben der Tod und ein scheussliches Gespenst entsprechen, während das gegenständlich Wichtigste, die nackte Gestalt Christi zwischen Soldaten und Juden, in den Mittelgrund gerückt ist. Diese Gruppe wirkt mit einer bei Greiner seltenen Momentanität, sie ist nur skizzenhaft behandelt, und doch beherrscht sie die malerische Erscheinung des Ganzen, da das vollste Licht sie trifft. So Greinerisch dieser Steindruck in seinen Einzelheiten ist, so sehr scheint das malerische Problem der Komposition aus dem Gesammtwerk des Künstlers herauszufallen: trotz aller seiner Eigenart

Digitized by Google

bedeutet es in seiner Entwicklung nicht eine neue Stufe, sondern nur einen Versuch, wie weit er die Sprache des Lichts beherrsche.

Ein gewichtiger Schritt, ein wirklicher Fortschritt auf der ihm durch Klinger gewiesenen Bahn ist erst sein Danteblatt (1896), ein Kupferstich von beträchtlicher Grösse. Seine Kenntnis des menschlichen Körpers hat sich so gesteigert, sein Können auf dem Gebiet des Komponirens so vermehrt, sein Blick für zarte malerische Nüanzirungen sich so verfeinert, dass er zu der aller weichsten Modulationen fähigeren Kupferplatte greift, um mit äusserster Anspannung aller seiner Künstlerkraft Rechenschaft darüber zu geben, was er kann. Die Bildfläche in Höhe und Breite ist gedrängt voller Leben und Gestalt, keine Stelle ist unausgenützt und doch alles weise disponirt. Es scheint, dass Greiner hier auf seine Weise mit Klinger gewetteifert hat, mit Klinger dem Bildhauer, der es sich in Marmorwerken, wie dem Leda-Relief und der Figur der Kauernden zur Aufgabe gemacht hatte, den Block durch und durch für seine Gestalt auszunützen, ihm nur ein winziges Teil seiner Masse zu nehmen, um den in ihm gleichsam verborgen schlummernden bildnerischen Gedanken zum Leben zu erwecken.

Das Danteblatt behandelt frei eine Szene aus dem 22. Gesang des Inferno: Dante und Virgil werden Zeugen, wie fünf Dämonen, kräftige, wilde, durch Teufelsattribute gekennzeichnete Gesellen, unter Schlägen und Quälereien sich bemühen den unseeligen Ciampolo in den Pfuhl des siedenden Pechs hinabzustürzen. Diese Gruppe der sechs nackten Körper ist voll dantesker Leidenschaft, Qual und Spott. Allein schon die Gesichter übertreffen alles, was Greiner zuvor als Seelenschilderer geleistet hatte. Psychologische Vertiefung war bis dahin nicht recht seine Sache gewesen. Das Bedeutendste in der Darstellung aber ist die Komposition der Arme dieser Peiniger, eine in sich siebenmal abgewechselte, siebenmal wiederholte Horizontalbewegung. Daneben erscheint die Gruppirung der fünf in dramatischer Wechselwirkung um den die Mitte einnehmenden widerstrebenden Körper Ciampolos, so wohl durchdacht und bildnerisch schön sie ist, fast etwas konventionell. Man scheut sich vor diesem Vorwurf gegenüber einem Werk von so hoher Vollkommenheit. Aber Greiner selbst hat mit seinen späteren Arbeiten den Massstab gegeben, mit dem man ihn messen muss. In allem Übrigen ist das Danteblatt eine mustergiltige Leistung und wird stets einen der Höhepunkte in Greiners Schaffen bilden. Der Beherrschung der formalen Schwierigkeiten — allein die vier Rückenackte sind an sich staunenswert genug — entspricht die malerische Behandlung. Kein Teil geht in unkenntlichem Dunkel verloren oder drängt sich in greller Belichtung hervor, sondern alles entwickelt sich aus einer gleichmässig sanften Tagesbeleuchtung, und ein weicher, silberner Seidenglanz liegt wie ein linder Hauch über der verhaltenen Glut dieses Stiches.

War die Gruppirung der Dämonengestalten auf dem Danteblatt noch nicht ganz einwandfrei, so erhebt sich in dem ein Jahr später entstandenen Kupferstich „der Raub des Ganymed" Greiners Kunst auf die Höhe selbständiger Meisterschaft. Mit einer Strenge und Konsequenz, um die ihn die kompositionsgewaltige Renaissancezeit hätte beneiden müssen, und zugleich mit einer unter Klingers Einfluss zu persönlichem

Digitized by Google

Gefühl erstarkten Schönheit des Linienflusses, ist hier jede Bewegung, jeder Teil des Ganzen in den Dienst der Handlung gestellt, um sie vollkommen sinnfällig zu gestalten. Auch das an die Formate der japanischen Holzschnitte erinnernde ungewöhnliche Verhältnis der Breite zur Höhe der Bildfläche ($13^1/_2 \times 71^1/_2$ cm) verdeutlicht das Emporgetragenwerden, den Raub. Und doch wirkt das Ganze frei und ungezwungen leicht. Das Hinaufstreben setzt unten ein mit der jugendlichen Frauengestalt, die sich von dem Lager, das sie mit dem Jüngling geteilt hatte, erhoben hat, mit staunender Gebärde zum Entführten hinaufschaut und vergebens mit der Linken in den Mantel des Knaben greift, der ihm entgleitet. Zündend wie ein Blitz hat die Botschaft des Zeus den jungen Menschen durchdrungen. Seine schlanke Gestalt, sorgsam von den mächtigen Fängen des Adlers getragen und gehütet, streckt sich in erhabner Sehnsucht empor, und aus dem aufwärts schauenden Antlitz leuchtet heilige Scheu und jugendliche Begeisterung. Das leidenschaftliche „Mir! Mir!" des Goetheschen Ganymed lodert auch mit reinem Feuer in der emporbegehrenden Gestalt dieses Epheben, sein ganzer Körper ist gleichsam das Spiegelbild des Wunsches seiner Seele geworden. Schimmernd wie eine weisse Wolke am Zenith wird oben die ruhende Gestalt des Gottes sichtbar, der mit segnender Gebärde den Liebling zu sich winkt. — Strebend führen alle grossen Linien dieser Komposition mit sehnsüchtiger Gewalt empor, von dem vergeblichen Hinaufgreifen des Weibes an, durch die langende und verlangende Bewegung Ganymeds hindurch bis zu der beinahe magnetisch heraufziehenden Rechten des Gottes. Und der Prägnanz der Linien entspricht die Verteilung des Lichtes. Weich spielt es auf dem zarten Rücken des Mädchens, schimmernd fliesst es über den straffen, schlanken Knabenkörper, und wie ein Nebel vor der Sonne zerteilt es sich oben in der visionsartigen Gestalt des Zeus. Prachtvoll wirken gegen diese Helligkeitswerte die dunkleren Massen, das um den rechten Schenkel des Ganymed geschlungene Tuch und die mächtig ausgebreitete Schwinge des Adlers, ein Wunderwerk malerischer Darstellung, bis ins Kleinste durchgeführt und doch als Ganzes einheitlich wie ein dunkelsilberner Hintergrund für die lichte Gestalt des Jünglings.

Gegenüber dem Danteblatt mit seiner gleichmässigen Verteilung aller malerischen Werte wirkt der freie Rhythmus von Hell und Dunkel im „Raub des Ganymed" mit unmittelbarer Eindringlichkeit. Das Streben nach grösster Sinnfälligkeit der Erscheinung, der Sinn für das Dekorative wird von Neuem lebendig, die künstlerische Fortentwicklung Greiners speist sich wieder aus den Quellen seiner Begabung, die seine Kunst in ihren Anfängen bestimmt hatten, die Lehrjahre gehen zu Ende, und hervor tritt der Meister, der in den Jahren mühevollsten Strebens sich selbst treu geblieben ist und dem leidenschaftlich und keck geäusserten Begehren seiner Jugend nun die Besonnenheit und Erfahrung des Gereiften zur Seite stellt.

Läge nicht in der Tatsache, dass es ein Kupferstich ist, etwas als traute er der Lithographie noch nicht die Fähigkeit feinster Modellirung und malerischer Wirkung zu, so dürfte man das Exlibris für den Archäologen Dr. Paul Hartwig bei einer Generaleinteilung der Greinerschen Arbeiten nicht mehr zu den Werken zählen, die noch irgend-

Digitized by Google

etwas mit Klinger zu tun haben. Denn nach Form und Inhalt könnte kein andrer als Greiner dies Blatt gestochen haben. Bei dem Versuch antike Vasenscherben zusammenzusetzen erscheinen dem Gelehrten zwei jugendliche nackte Gestalten, ein Ephebe und ein Satyros, auf Wolken lässig sitzend, und heben bedeutungsvoll eine herrliche, antike Schale in die Höhe, das Urbild derjenigen, die der Forscher zerbrochen in Händen hält. Wie die nackten Körper in strenger Symmetrie zueinander, fast heraldisch und dabei wunderbar leicht und frei, gestellt sind, wie die schattigen Partien, unten der Vorgang am Schreibtisch, an den Seiten die aufsteigenden, dem Lichte abgewandten Teile der aufgerichteten Körper und oben die dunkle Schale, verteilt sind, das ist von einer Vollendung der Formensprache und dabei von einer Individualität des Gefühls für Schönheit und Sinnfälligkeit, dass dies Exlibris ohne Übertreibung zu den schönsten der Welt gezählt werden muss.

Die zuletzt erwähnten Arbeiten kann man nicht mehr Schulwerke Klingers nennen, denn die Erscheinung dieser Kunst trägt bereits die individuellen Züge der persönlichen Begabung Greiners. Dagegen lassen sie erkennen, wie wohltuend diese Zeit im Zeichen Klingers für den Künstler gewesen ist. Seine Formenanschauung im Einzelnen wie sein Gefühl für Linienschönheit sind gereift und haben sich individuell in ihm entwickelt, seine Beherrschung der malerischen Werte gibt ihm die Fähigkeit im Grossen einheitlich zu komponiren, die Veredelung seines Geschmacks aber und die Verfeinerung und freie Ausbildung seiner intellektuellen wie seiner seelischen Kräfte haben es ihm ermöglicht, sein Wesen als Künstler wie als Mensch zu vertiefen und den auftauchenden Bildern seiner Phantasie bleibende Gestalt zu verleihen. Und so schafft er Menschen „nach seinem Bilde", dass heisst nach dem Ideal und Urbild des Menschentums, das in seinem Innern lebt, das langsam in ihm gereift ist und das der Gewinn seines Seins und seines Strebens ist.

* * *

So sehr Greiners Kunstanschauungen und sein Können sich unter Klingers Einfluss geläutert haben, so bemerkbar ringt sich im Verlaufe jener Übergangszeit das ursprünglich Charakteristische seiner Begabung, der Sinn für das Dekorative wieder hindurch. Eine symmetrische Verwendung menschlicher Körper in nahezu heraldischer Weise, wie auf dem Exlibris Hartwig, ist nicht aus Klingers Vorbild herzuleiten, wohl aber aus Greiners persönlicher Veranlagung, die anfangs in den leipziger Lehrlingsjahren gefördert wurde, nun aber eine neue und wahrhaft elementare Anregung erhielt. 1891/92 war er zum ersten Male nach Italien gegangen. Die Reise muss wol durch die eingehendere Beschäftigung mit den Werken Klingers veranlasst worden sein. Das Resultat jenes Aufenthaltes im Süden, bei welchem er dem verehrten Meister persönlich näher trat und selbst zum ersten Male Aktstudien im Freien machte, war der vollständige Umsturz und eine Neugestaltung seiner künstlerischen Ideale, die besonders im „Parisurteil" zum Ausdruck kamen. 1896 kehrte er nach Italien zurück, diesmal zu dauerndem, nur durch vorübergehende Reisen nach Deutschland unterbrochenem Aufenthalt.

Digitized by Google

Digitized by Google

in und Inhalt könnte kein andrer als
uch antike Vasenscherben zusammen-
nackte Gestalten, ein Epheu- und
edeutungsvoll eine herrliche, antike
Forscher zerbrochen in Händen hält.
der, fast heraldisch und dabei
artigen Partien, unten der Vorgang
dem Lichte abgewandten Teile der
verteilt sind, das ist von einer
Individualität des Gefühls für
vertreibung zu den schönsten

mehr Schulwerke Klingers
die individuellen Züge der
erkennen, wie wohltuend diese
Seine Formenanschauung im
und haben sich individuell in
Werte gibt ihm die Fähigkeit im
nes Geschmacks aber und die
wie seiner seelischen Kräfte
als Mensch zu vertiefen und
Gestalt zu verleihen. Und
nach dem Ideal und Urbild d
in ihm gereift ist und das der

sein Können sich unter Klingers Ein-
Verlaufe jener Übergangszeit das ur-
Sinn für das Dekorative wieder hin-
Körper in nahezu heraldischer
Klingers Vorbild herzuleiten, wohl
anfangs in den leipziger Lehrlings-
schaft elementare Anregung erhielt.
vorgen. Die Reise muss wol durch
Klingers veranlasst worden sein. Das
dem verehrten Meister persönlich
Freien machte, war der vollständige
Ideale, die besonders in „Paris-
Haben zurück, diesmal zu dauern-
hand unterbrochenem Aufenthalt.

Digitized by Google

Exlibris Hartwig. *(Nach Kupferstich, 1897.)*

Digitized by Google

Nicht klein ist die Zahl der deutschen Meister — es sei nur an Goethe und Böcklin erinnert —, die im Süden klassisch im edlen Sinne wurden. Die Sehnsucht des Deutschen nach Form, nach einer seinen Gedanken und ringenden Gefühlen entsprechenden Form findet ihren reineren Ausdruck dort im Anblick der Natur, die überall in grossen Linien redet, und im Verkehr mit dem Volk, das mimisch so talentirt ist wie kein anderes, das zu jedem Wort — und es macht viele Worte! — eine prägnante Bewegung findet, und überhaupt in jener ganzen südländischen Existenz, die an sich so unendlich formenreich und „dekorativ" ist. Von hier aus kam Greiners ureigener Veranlagung die neue Anregung, und wenn sich sein Sinn für das zpezifisch Bildnerische immer mehr hervorgetan hat, so ist das durchaus nicht seinem einstigen Aufenthalt in der münchener Kunstatmosphäre zuzuschreiben. Die fernere Entwicklung auf das Dekorative bei den Münchenern hat sie bis in das Grenzgebiet des Plakats geführt. Das gilt heute von Franz Stuck und den Künstlern der „Scholle" nicht allein, sondern von fast dem ganzen jetzigen Geschlecht der Münchener, dessen leidenschaftlicher Kultus der Schönheit in vielleicht nicht ferner Zeit in einen orgiastischen Rausch übergehen könnte.

Das Dekorative bei Otto Greiner ist etwas anderes. Es vergröbert nicht und es verallgemeinert nicht, es opfert der Wahrheit der Erscheinung nichts auf und bleibt der Natur treu bis ins Kleinste, es „stilisirt" nicht, sondern es selbst ist Stil, denn aus der Fülle weise wählen und das Gewählte bildnerisch so gestalten, dass es als das einzig Mögliche, einzig Richtige, dass es als Wahrheit und Schönheit zugleich erscheint und dabei ein Bekenntnis der Persönlichkeit seines Meisters ablegt, heisst Stil bilden. In diesem Sinne ist das Dekorative Greiners Stil. Und bei aller Feinheit der Details ist die Kraft des Dekorativen in Greiners Werken so gross, dass man auf den ersten Blick ihren künstlerischen Gedanken erfasst und ihn nicht mehr vergessen kann. Was seine Blätter „bedeuten", was sie Poetisches und Ethisches aussagen, kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Das künstlerische Motiv ist die Hauptsache und muss logisch entwickelt und dargestellt sein; denn ebenso wie die Sprache und die Musik ihre Logik haben, hat sie auch die bildende Kunst. Diese Logik bekundet sich in dem dekorativen Charakter der Werke Greiners allmählig immer deutlicher.

Eine auffallende Eigenart bei ihm ist die Vorliebe, den menschlichen Körper ornamental zu verwerten, und zwar nicht blos als Zutat wie bei der etwas barock überladenen Einfassung des ersten Exlibris für W. Weigand. Die Ornamentik und Dekorationsplastik der Antike und der Renaissance mit den von ihr abstammenden Stilarten ist reich an solchen Beispielen. Greiner aber bringt die Menschenkörper in einen gewissen Rhythmus, wie die Ornamentik gewisse Figuren rhythmisch zusammenstellt, sodass sie für das Auge dieselbe Bedeutung haben wie der Takt der Musik für das Ohr. Solch ein durch die ornamentale Verwertung menschlicher Gestalten eminent dekoratives Blatt ist bereits die grosse Lithographie vom Jahre 1896 „Die Tänzer": Ein Mädchen, ein Jüngling und wieder ein Mädchen bewegen sich in leichtem Tanzschritt; in dem Zwischenraum wird jeweils eine Olive sichtbar, und über ihren Häuptern heben und senken sich

Digitized by Google

Weinranken von Stamm zu Stamm. Die Bildanschauung ist die eines Reliefs, und unwillkürlich erinnert man sich gewisser antiker Tanzdarstellungen. Bei Greiner aber ist alles eckiger und herber geworden, es sind nicht mehr idealische Wesen sondern Menschen, nicht mehr adelig und vollkommen in Form und Bewegungen, dafür aber voll des Reizes des persönlichen, gegenwärtigen Lebens. Aus dem Wandeln ist ein Laufen und Springen geworden, aber die Ausgelassenheit wird durch das Ebenmass des Taktes geregelt. Die Sorgfalt, mit welcher der junge Bursche seine Schritte ab-

Die Tänzer. (Nach Originallithographie. 1896.)

wägt, die gewählte Anmut, mit der die Mädchen ihre Schleier hochheben, damit sie in sanftem Bogen hinter ihnen her fliegen, und die Art, wie alle drei die Hände verketten zeigt, wie es diesen naiven Menschenkindern nicht nur um die unbewusste Äusserung ihres Frohsinns zu tun ist, sondern wie sie sich bemühen, ihre jungen, frischen Körper in den Dienst der Schönheit der Stunde zu stellen. — Niemals ist so getanzt worden, und doch ist es schlechthin „Der Tanz". In der Dreizahl sind die Elemente des Rhythmus gegeben, aus denen die Phantasie des Beschauers, wie bei gewissen Ornamentfiguren, die Anregung erhält, sich eine ganze Schar solcher Tänzer und Tänzerinnen

Digitized by Google

weiter zu denken, eine unendliche Kette, einen Fries ohne Anfang, Mitte und Ende, „den Tanz". Der Gedanke ist antik, und doch wie modern ist das Ganze!

Mit dieser Art, den bewegten menschlichen Körper als Ornament aufzufassen, hängt die für Greiner charakteristische Vorliebe zusammen, den Menschen in Beziehung zu geometrischen Figuren zu bringen, die den weichen Fluss der Gruppirung eigentlich hemmen müssten, von ihm aber in einer künstlerisch so geschickten Weise ausgenützt werden, dass die geometrische Starrheit einerseits die Rundung und das Schwellende der Körperformen hebt, andererseits aber den ornamental-dekorativen Charakter eines Werks zu eindringendster Prägnanz steigert. Dieser sich selbst zu Gunsten der Sinnfälligkeit auferlegte Zwang ist für Greiners bildnerische Begabung bezeichnend und unterscheidet ihn von allen andern und von keinem mehr als von Klinger.

So hat er im Exlibris Dr. Erhardt (1897) die Wappenembleme Amboss und drei Hammer und den Wahlspruch „non frangor" in einer durch ihren ornamentalen Charakter unvergesslichen Handlung verbildlicht: Drei Dämonen, stramme, sehnige Kerle schlagen mit langgestielten Hämmern in lebhaftem Rhythmus auf einen mächtigen Amboss, den eine kraftvolle, in ein Halbrund zusammengekauerte Gestalt ihnen energisch entgegenstemmt. Besonders auffallend ist hier der Unterschied in der Grösse der Körper. Der Ambosshalter entstammt einem Riesengeschlecht, wodurch das Bemühen der drei teuflisch behänden Burschen noch vergeblicher erscheint. „Non frangor". Die Wahrheit dieses Wortes springt mit überzeugender Sinnfälligkeit in die Augen.

Noch auffallender wirkt der Unterschied der Grössenverhältnisse in dem zweiten Exlibris W. Weigand mit der Darstellung der Geburt der Athena, wo das titanenhafte Haupt des Zeus in Gegensatz zu der schlanken, jugendlichen Gestalt, die ihm entspringt, gebracht ist. Die Geburt der Athena, diese Fleischwerdung des Gedankens, ist ein für die bildende Kunst unerquicklicher Gegenstand, auf der Grenze zum Ungeheuerlichen oder Lächerlichen. Greiner hat die Gefahr der Monstrosität geschickt gemieden, indem er von einer dekorativen Anschauung ausging und so die Gesetze der bildenden Kunst über die der Realität stellte.

So behält Greiners Kunst, auch wenn sie sich nur im Kleinen, wie in Gelegenheitszeichnungen betätigt, ihren Stil, und selbst das liebenswürdigste Spiel seiner Phantasie tritt mit dem den höchsten Anforderungen der dekorativen Grosskunst genügenden Ernst des bildnerischen Gestaltens in die Erscheinung. Das schönste Beispiel hierfür ist das Exlibris Marianne Brockhaus. Für die beiden Bucheignerzeichen W. Weigands hatte er Motive aus der antiken Sagenwelt gewählt, für das Dr. Erhardts und des Grafen Rex die Wappenembleme gewissermassen in Handlung umgesetzt, für das des Archäologen Hartwig an seinen Beruf angeknüpft; das Exlibris M. Brockhaus aber verdankt dem freien Spiele seiner Phantasie seine Entstehung: Ein junges, herrliches Weib hat sich auf einem eigenartigen Steinsitz, dessen Seitenwände bis zur Achselhöhe hinaufgehen, niedergelassen, die Arme wagerecht auf diese Marmorlehne gelegt und das träumeschwere Haupt zur Seite geneigt. Auf ihren zusammengepressten Knieen ruht ein geöffneter Foliant, aus dessen Blättern üppige Rosenzweige hervorgebrochen sind,

Digitized by Google

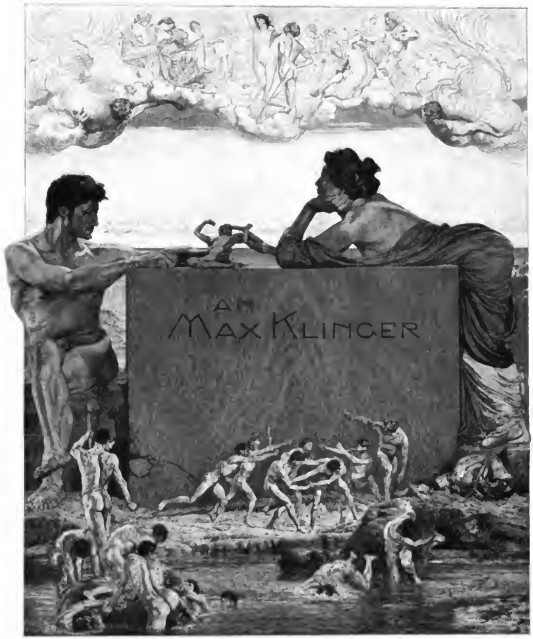
die sich über dem Haupte der Schlummernden zur vollen Blütenlaube runden. Und weiter steigen aus den Seiten winzige Geisterchen hervor, schauen verwundert das holde Geschöpf an, klettern an den Rosenbüschen empor und tummeln sich halb scheu halb neckisch im Lichte der grossen, unbekannten Welt der Menschen. Der Gedanke ist so rührend schön wie die Phantasievorstellung eines Kindes, die Ausführung aber so eindringlich und gross wie nur das Meisterwerk eines begnadeten Künstlers.

In allen diesen zuletzt genannten Blättern war nichts mehr von fremden Einflüssen zu gewahren, Greiners Eigenart hatte sich wieder siegreich hervorgerungen, durch das Medium der Kunst Klingers hindurch. Er war nun 28 Jahre alt und fühlte sich selbst als freie Individualität, die für sich das Recht beanspruchen darf, über das menschliche Leben öffentlich zu urteilen. Und er begann das Werk, das neben seinem grossen Gemälde den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens bildet, den Zyklus „Vom Weibe". Vier Blätter dieser Folge, lauter Lithographien, sind seit dem Jahre 1898 erschienen, die weiteren reifen langsam ihrer Vollendung entgegen.

Nicht nur im Leben fühlte er sich jetzt unabhängig, sondern auch in der Kunst. Aber er vergass nicht, was hinter ihm lag, und wer ihm den Weg zur Freiheit gewiesen hatte. Stolz und bescheiden schrieb er auf das erste Blatt des grossartig angelegten Werkes die Widmungsworte: „An Max Klinger." Wer im Augenblicke des Empfangens dankt, der befreit sich auf anständige Weise vor sich selbst von dem unbequemen Gefühl der Abhängigkeit; wer aber nach Jahren, nachdem das Empfangene Frucht getragen und im Leben ein neues Dasein und andere Gestalt gewonnen hat, dankt, der legt damit ein persönliches Bekenntnis ab, er weiss sich dem Gebenden gegenüber nicht als Höriger sondern als Freund. Aus solcher Gesinnung heraus geschah diese Widmung. Es sind wenige, die so danken können!

Zum Gegenstand des Widmungsblattes ist der bereits früher von ihm in der Titelzeichnung (1896) für den „klassischen Skulpturenschatz" behandelte, aber damals inhaltlich wie formalistisch noch nicht so ausgereifte, hier in jeder Hinsicht passende Prometheus-Gedanke genommen, die Erschaffung der Menschen durch Prometheus und ihre Belebung durch Athena, die Freundin und Förderin aller Kräfte der Intelligenz. Die Mitte der Bildfläche nimmt ein gewaltiger Block ein mit der Inschrift: „An Max Klinger." Die Dimensionen dieses Massivs sind so umfangreich, dass sie vermutlich jedem andern eine glückliche Komposition unmöglich gemacht haben würden. Nichts aber ist für Greiners konzentrirte Art des bildnerischen Gestaltens kennzeichnender. An der einen Seite dieses Quaderblocks sitzt Prometheus, auf ein Menschlein in seiner Hand blickend, das durch die Berührung der von der andern Seite herübergeneigten Athena zum Leben erwacht. Wie man früher wol das Steinmassiv in einer Komposition als „unmöglich" bezeichnet haben würde, bis Greiner es ermöglichte, so würde man vermutlich die Stellung der an den Block gelehnten und mit ganzem Leibe über ihn gebeugten Göttin in einer Darstellung hohen Stils für unzulässig erachtet haben. Greiner aber hat es vermocht, der Gestalt eine lässige Ruhe und einen Adel der Erscheinung zu geben, die bewunderungswürdig sind. Er hat die Realität, ohne ihr eine Spur ihrer

Digitized by Google



An Max Klinger. (Nach Originallithographie. 1898.)

Digitized by Google

lebendigen Wahrheit zu nehmen, mit dem Zauberstabe der ächten Kunst berührt, er hat uns gelehrt eine Bewegung des täglichen Lebens in Schönheit zu sehen, — und das vergisst sich nicht! Diese Figur ist in Zeichnung wie malerischer Qualität mit allen Reizen der Greinerschen Kunst ausgestattet. An seinen Kupferstichen hatte er gelernt, durch Nüanzirung des Tons eine geradezu farbige Wirkung zu erzielen; diese technische Errungenschaft konnte er nun auf die Lithographie übertragen. Die Gestalt der Athena ist in dieser Beziehung so meisterhaft behandelt, dass man den Körper im hellen Braun der Südländerin schimmern zu sehen meint, das Haar in bläulichem Schwarz, den Mantel aber über dem weissen Untergewand in ernstem Violett.

Bei dem Zauber dieser Erscheinung und der Art wie sie in Bewegung und Linien zu Prometheus in Beziehung gesetzt ist, übersieht man fast die Gruppen der neu geschaffenen Menschlein zu den Füssen ihres Bildners, die voll Mut und Übermut einander bekämpfen. Nur zu bald wird aus diesem jugendlichen Wettstreit der Kräfte bitterer Ernst werden, wenn das Weib in ihre Mitte treten und ihre Leidenschaft zu Raserei entflammen wird: In der nämlichen Stunde, da Prometheus in heiligem Ernst den Menschen bildet und ihm als Gesetz seines Daseins den Willen zur Macht einprägt und die Sehnsucht nach dem Ruhm seiner Taten, gestalten die Götter das Weib. Die Schönheit bringt sie dem Manne als Morgengabe und als Preis seines Sieges mit; in ihrer Seele aber wohnen nicht die hohen Gedanken, mit denen sie die Beraterin und Gefährtin des Mannes auf seinem Lebenswege wäre, sondern die Sehnsucht nach der Freude und das Begehren nach Genuss als die Erinnerung an ihre himmlische Herkunft. Denn die unendlichen Freuden, die Schönheit wie das Glück, sind den Unsterblichen vorbehalten. Diese Auffassung des Gegensatzes zwischen Göttern und Menschen stellt Greinern in die Reihe, die über Klinger und Hölderlin zu Goethe führt. Der Gedanke aber, dass das Weib aus anderen Sphären stammt und ein anderes Lebensgesetz hat als der Mann und sie ihn daher entzückt und zugleich vernichtet, dieser Gedanke, den der Künstler in diesem Blatt in der auf luftigen Höhen angedeuteten Darstellung der Pandora im Kreise der Götter versinnbildlicht, und der dem ganzen Zyklus zu Grunde liegt, ist durchaus Greinerisch. Es ist ein Pessimismus, der keinesfalls allgemeine Giltigkeit beanspruchen darf. Denn es gibt noch einen anderen Zug im Wesen des Weibes und in ihrem Verhältnis zum Manne, einen grossartigen und ethischen. Die alten Germanen haben ihn wohl gekannt, Goethe hat ihn herrlich offenbart, und als Gedanke der Erlösung des Mannes liegt er fast allen Schöpfungen Richard Wagners zu Grunde. Aber ihn erfindet man nicht, man muss ihn erlebt haben. — Wer weiss, wie sich einmal der Schluss dieses Zyklus gestalten wird?

Eine freie Fortbildung des in dem ersten Blatte exponirten Gedankens gibt das zweite: „Eva, Teufel und Sünde". Der Teufel und eine physiognomielose weibliche Gestalt sitzen lauernd am Rande des Lagers, auf dem Eva, ein nacktes, üppiges Weib, schlummert. Aus der schwelgerisch gewundenen Körperlage sieht man, wie in Träumen die Stimme ihres Blutes zu ihr spricht — und sie wird ihr folgen. Die künstlerische Durchführung dieses Aktes, dessen volle Glieder im Schlafe gelöst nicht er-

Digitized by Google

schlafft sind, beweist, wie unendlich feiner Wirkungen die Lithographie fähig ist. Der Kontrapost der Bewegung, der schwellende Linienfluss, die Führung des Lichtes über den lässig gelagerten Frauenleib bezeugen eine Weisheit in der Beherrschung und Anwendung der Kompositionsmittel — und wie schwer war es ihm ursprünglich geworden, einen nackten Körper glücklich zu komponiren —, die dem Maler-Zeichner zu voller Ehre gereicht, aber zugleich die ausserordentliche Begabung für rein plastische Probleme verrät.

Aus seinen wollüstigen Träumen erwacht und zur Sünderin geworden, ist das Weib unter die Würde seines Geschlechts gesunken — und doch noch von grauenvoller Anziehungskraft für die Männer. Das ist das Thema des dritten Blattes, der „Dirne". Lachend an den Teufel geschmiegt, der mit grinsendem Hohn eine Blendlaterne auf ihren nackten Leib richtet, steht sie da in der Nacht, zu ihren Füssen ein Heer von Männern, die einen in heissem Ringen um ihren Besitz, die andern voll Staunen, wieder andere voll Zweifel zu ihr aufschauend, alle aber in ihrem Banne. Waren bisher die meisten Arbeiten Greiners in einer Art Hochrelief komponirt — das Wort in weitem Sinne genommen — so tritt hier das malerische Streben auf, den Raum zu vertiefen und eine grössere Anzahl von Figuren hintereinander zu gruppiren. Die im Lichtkreis der Laterne erscheinenden Charaktertypen und Karikaturen, die in verschiedene Raum- wie Lichtzonen verteilt sind, kommen alle gut zur Geltung und erwecken doch eine tüchtige Vorstellung von Tiefen- und Luftwirkung. Im Gedanken wie in seiner Durchführung ist es trotzdem keine der glücklichen Arbeiten Greiners. Es fehlt hier jener verblüffende und grotteske Witz, der die Brutalität des nächsten Blattes im Zyklus, das die Tragödie des Weibes mit dämonischer Grausamkeit karikirt, hier jedoch nicht näher beschrieben werden kann, mildert und ästhetisch auf eine ausserordentlich hohe Stufe stellt, des „Mörsers".

Goethe hat sich zu Eckermann mehrfach über den „Sinn für das Grausame" als einen der wesentlichen Charakterzüge Schillers geäussert. Dieser „Sinn für das Grausame", der sich zuweilen auch in einer plötzlich aufzuckenden Phantastik kundtut, begegnet im Lebenswerk Greiners oft und zumal in diesem Zyklus. Nirgends aber wirken sie stärker zusammen als in dem nicht eigentlich für diese Folge bestimmten Blatt „Golgatha": Vor dem fernen, in lichtem Scheine glänzenden Jerusalem — in Wahrheit ist es der auf Greinerschen Zeichnungen und Pastellen öfter vorkommende Esquilinische Hügel — ragt das Kreuz auf mit dem in stummer Ergebenheit dahingeschiedenen Heiland: der Lehrer der Liebe und der Liebeswerke als das Opfer des Hasses und der Verständnislosigkeit. Der Tod hat Macht über ihn bekommen: Zur Linken erscheint der Sensenmann, rechts ein höhnisches Gespenst, undefinirbar mit Worten, aber für das Auge von entsetzlicher Beredtsamkeit. Alles ist aus, und der Held scheint umsonst gelitten zu haben, denn vorn geht das ausgelassene Leben der römischen Krieger seinen Gang weiter. Zu den Henkern des Herren gesellen sich übermütige Frauen: das Leben behält Recht und das Weib ist der Sinn dieses Lebens. Der Gegensatz zwischen dem erhabensten Mannesleiden und dem Triumphiren der fleischlichen Instinkte im Weibe, ein Ge-

Digitized by Google

danke, den Oskar Wilde einmal geistreich in den Worten formulirt hat: „Die Weiber sind ein dekoratives Geschlecht; sie repräsentiren den Sieg der Materie über den Geist", ist ein Thema, das, wie oben bereits angedeutet wurde, nicht unwidersprochen bleiben kann.

Nur als Kunstwerk aber betrachtet, ist das Blatt von grosser Energie und Vollendung. Köstlich ist die animalische Leibhaftigkeit dieser Männer und Weiber. Jeder einzelne Körper, jeder Kopf ist plastisch durch und durch und voll sprühenden Lebens; und doch bleibt das Gedränge dieser vollkräftigen Menschen übersichtlich und hierin der „Dirne" weit überlegen. Dort war eine künstliche Beleichtung gewählt: je grösser der Konstrast desto leichter der Erfolg. Im „Golgatha" dagegen herrscht gleichmässige Tagesbeleuchtung. Ein gewichtiger Raumfaktor ist dagegen hier in dem langen Speer gegeben, den der mittelste Krieger über der Schulter trägt, und der sich schräg vor alles andre schiebt und es in seiner Erscheinung zurückdrängt. —

Die Bedeutung des Zyklus „Vom Weibe" liegt nicht darin allein, dass er den Menschen wie den Künstler Greiner auf der Höhe vollkommener Selbständigkeit zeigt, die ihn den Grossen der modernen graphischen Kunst ebenbürtig zur Seite stellt; sondern die Lithographie als Kunstgattung ist hier zu einer bis dahin unerreichten Vollendung gebracht worden. Menzels berühmte Steinzeichnungen aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts tragen den Charakter genialer, geistvoll pointirender Skizzenhaftigkeit, sie haben nichts Dekoratives im Sinne von Monumentalität, was auch durch ihre Bestimmung als Schmuck historischer Bücher ausgeschlossen war. Thomas, Steinhausens und der von ihnen abhängenden Karlsruher Lithographien dagegen haben wol dieses Dekorative; sie sind als Wandschmuck gedacht und erfüllen ihre Aufgabe unübertrefflich. Sie wirken durch scharfe Umrisse, gute Gruppirung und eine allgemeine, von Weitem schon in die Augen fallende Disposition der Raumwerte und der Farben. Die französischen Karikaturen wiederum, Toulouse-Lautrecs an der Spitze befolgen ähnliche Prinzipien, nur haben sie von den japanischen Holzschnitten eine gewisse gesucht-einfache Flächenverteilung angenommen und einen raffinirteren Farbengeschmack als die deutschen Steindrucke. Hat man ihre witzige Geistreichigkeit zwei- oder dreimal belacht, die Art wie sie sich präsentiren und ihre flotte Talentirtheit zwei- oder dreimal willig anerkannt, dann lassen sie einen kalt: es sind Augenblickserzeugnisse, altkluge Kinder eines Geschlechts ohne Zukunft.

Greiners Lithographien dagegen haben sich von der Stufe des soliden Handwerks erhoben und sich im Wetteifer mit der Radirung zu ihrem eigenen Stil entwickelt. Zarteste Durchführung im Einzelnen und eine gewisse malerische Tonigkeit hat Greiner erstrebt und in vorübergehender Beschäftigung mit der Technik des Kupferstichs sich zu eigen gemacht. Aber die Vorzüge der Lithographie hat er nicht aufgegeben. Ihre Körnigkeit und breite Behandlung der Licht- und Schattenwerte hat er beibehalten. Daher ist der dekorative Gehalt seiner Steindrucke, betrachtet man sie aus der Ferne, gleich stark wie etwa derjenigen Thomas, in der Nähe aber entfalten

Digitized by Google

sie jenen blühenden Reiz der Details, den Klingers Radirungen ausströmen. Es lässt sich wohl verstehen, warum immer von Greiners „Radirungen" gesprochen wird, und ebenso warum er keine macht.

* * *

Die Eigenart und die Vorzüge der Greinerschen Kunst machen die Frage notwendig: wie verhält sich Greiner zum Porträt? Diesem Darstellungsgebiet hatten seine frühesten selbständigen Arbeiten angehört. Die Prägnanz der Charakterisirung war in ihnen mehr in dem schlagend wiedergegebenen allgemeinen Habitus des Betreffenden zum Ausdruck gekommen, als in der psychologischen Durchdringung des Gesichts. Das Vorbild Klingers konnte hier nur indirekt von Bedeutung werden, denn seiner Kunst liegt das Porträt fern, er hat sich in ihm so gut wie gar nicht betätigt. Betrachtet man aber Greiners Danteblatt oder seinen „Ganymed" und vergleicht den ausserordentlichen Fortschritt in der Wiedergabe seelischer Affekte, so wird man diese Verfeinerung nicht einzig der sich in jenen Jahren in sich selbst vertiefenden Kultur seines ganzen Gemüts- und Geisteslebens zuschreiben. Die Kunst Klingers ist hierbei nicht ohne Bedeutung gewesen, aber sie hat gleichsam nur leise an geheimnisvolle Saiten im Wesen Greiners gerührt, den jungen Künstler auf ihm selbst bis dahin verborgene Schätze aufmerksam gemacht.

Das erste Porträt, das er nach der Übersiedlung nach Rom schuf, war das Siegfried Wagners (Dezember 1896). Mit übergeschlagenen Beinen auf dem Stuhl sitzend, das Gesicht beinahe im Profil, scheint er aufmerksam zuzuhören. Das Unmittelbare, Ungekünstelte der Auffassung ist dasselbe wie in Greiners Jugendwerken. Aber fast lenkt das Ungesuchte der nachlässigen Haltung, die ungeheuren Falten des Gehrocks, die stoffliche Behandlung der umgeschlagenen Beinkleider, der Strümpfe und der Lackstiefel, diese nonchalante, für den Dargestellten bezeichnende Eleganz die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich und vom Kopfe ab, in welchem die Augen nicht lebendig genug neben dem sensitiven Munde wirken.

Im folgenden Jahre ist in Leipzig das köstlich lebensfrische Porträt seines Zeichenlehrers entstanden. Auch er ist durch die Haltung im Ganzen charakterisirt. Wie prächtig sitzt diese massige Gestalt da, auf den Stock gestützt, mit offenem Überzieher und der Pelzmütze auf dem Kopf, als habe er auf einem Spazirgang bei einem Freunde vorgesprochen. Trotz aller andern sprechenden Einzelheiten ist es hier aber das Gesicht, das mehr als früher den Gesammteindruck bestimmt. Greiner führt einem diese Züge so sympathisch entgegen, diese klaren, freundlichen Augen, diesen wohlwollenden Mund und diese gesunden, festen Wangen, dass man nach längerer Betrachtung eine neue, liebe Bekanntschaft gemacht zu haben glaubt. — Es gibt ein Porträt, das man mit diesem vergleichen möchte, Stauffer-Berns berühmten Stich „Gottfried Keller mit der Zigarre". Diese Wucht der Persönlichkeit, diese monumentale Gegenwart des Lebens bei feinster Detailirung aber hat dieser nicht. Greiner wusste wohl, weshalb er hier das Verfahren des Lithographirens dem des Kupferstechens vorzog, und welche

Digitized by Google

überzeugende Gewalt der Steindruck ausüben kann, zumal wenn die Zeichnung so breit angelegt und der Strich so saftig ist.

Das psychologische Verständnis des Künstlers wächst allmählig, und in seinen Porträtdarstellungen wird dementsprechend der Kopf das Bedeutungsvollste. Bereits bei seinem Bildnis des Fräulein Marianne Brockhaus (1899) trägt die Wiedergabe der ganzen Figur nicht mehr zur Verstärkung der Charakteristik bei. Im Gegenteil — und das gilt auch von dem Porträt von Frau Wagner (1900) — wirken die Falten des Kleides in ihrer ungegliederten Massigkeit fast geschmacklos in der Gesammterscheinung des Blattes. Auch die Haltung der übrigens sehr fein durchgeführten Hände ist nicht prägnant genug im Vergleich mit der wunderbaren Beseeltheit des Gesichts, das allein denselben starken Eindruck machen würde. Aus den klaren Zügen spricht die Ruhe und Sicherheit einer kontemplativen Natur, in den Augen aber mit ihrem „musikalischen Blick" scheint das ganze Seelenleben konzentrirt zu sein. Dieser Kopf ist im hellsten Lichte gesehen, sanft gleiten die fast unmerklichen Schatten darüber hin, und zarte Lichter spielen auf dem dunkeln Glanz des weich gewellten Haars.

„Mein Zeichenlehrer."
(Nach Originallithographie. 1897.)

Seitdem Greiner das Formale beherrscht, dringt er immer tiefer in die Psyche der Darzustellenden ein und zaubert gewissermassen den „heimlichen Schatz ihres Herzens" herauf, sodass er aus den Zügen spricht: denn die Seele ist es, die das Gesicht bildet. Hatte er früher der ganzen Figur bedurft, um das Prägnante, Sinnfällige der Erscheinung festzuhalten, so begnügt er sich jetzt mit dem Kopf und dessen innerster Belebung; und ist es jemand, den er genauer kennt, so weiss er den seltenen Augenblick zu erfassen, wo die Seele ganz in sich gesammelt ist und,

Digitized by Google

durch kein fremdes Medium getrübt, rein und ganz sie selbst im Gesicht in die Erscheinung tritt.

So ist im Jahre 1900 das zweite Porträt Siegfried Wagners entstanden. Nur der Kopf ist gegeben und die senkrecht ansteigenden Linien des Halses. Wie ein Marmorblock steht er da, gerade, von vorn gesehen. Die feinen, wirren Haare umrahmen den mächtigen Knochenbau des Schädels. Die Linien des fest geschlossenen Mundes, die schmale Nase, das gebieterisch blickende Augenpaar sprechen von einer Energie und einer Höhe des individuellen Lebensgefühls, die den meisten allzu gesteigert erscheinen mag. Aber Greiner hat ihn nicht so gegeben, wie er den Tausenden erscheint, sondern wie er sich dem zeigt, der ihn kennt. Er ist deshalb kein Haar breit von der Naturwahrheit abgewichen, er hat nur in dem Wechsel der Erscheinungsmöglichkeiten diejenige festgehalten, die ihm als dem jungen Dichter-Musiker am eigensten und dem Urbild seiner Seele am ähnlichsten erschien.

Siegfried Wagner.
(Nach Originallithographie. 1900.)

Alles Modellhafte und Posirende, das seinen Arbeiten der Übergangszeit anhaftete, weicht dem Ausdruck eines momentanen Lebens, und die „Gegenwart" seiner Porträts wird immer überraschender. In den beiden Darstellungen eines römischen Mädchens (1901 und 1902) ist es ihm gelungen, in einer flüchtigen Sekunde, so scheint es, das Wesentliche zu beobachten und festzuhalten. Das eine Mal sitzt sie auf einem Stuhl im Sonnenschein, das andre Mal (s. Titelblatt) wird nur ihr nächtlich bei Lampenlicht gesehener Kopf sichtbar, lachend, immerfort lachend, als wüsste sie sich vor Lebenslust nicht zu lassen. Besonders das scharf von der Lampe belichtete Gesicht, das übermütig aus dem knappen Bildrahmen herausschaut, wirkt fast so handgreiflich leibhaftig wie eine Photographie, bei der das Objekt zu nahe an den Apparat herangekommen ist. Wieviel lebendiger aber ist dieser Steindruck als die beste Momentphotographie: Glaubt man doch ein leichtes Zucken der Augenlider, ein Vibriren der Nasenflügel, ein Zittern der Mundwinkel, ein leises Knistern der üppigen Haarwellen wahrzunehmen. Gegenüber der Beobachtungsgabe eines solchen Künstlers wird alle Photographie zu Schanden, denn er schafft von innen heraus und aus dem Organismus, der sie bedingt, die Erscheinung, während die Photographie von der Oberfläche abhängt

Digitized by Google

und den Schein gibt, nicht das Sein. Und dies unmittelbare Leben wird in Greiners Kunst immer vorherrschender werden, je grösser der Schatz seiner Beobachtungen und damit seiner Vorstellungen werden wird; und zugleich wird seine Geringschätzung gegen alle Kunst, die mit Hilfe der Photographie der Natur näher kommen zu können meint, mit Recht ins Unbedingte wachsen.

In allen seinen Porträts, mit Ausnahme desjenigen Wilhelm Weigands (1894), hat Greiner den Darzustellenden ohne Hintergrund und Umgebung in seiner Sonderexistenz aufgefasst. Einmal aber hat er Porträt und Milieu in malerisch geschlossener Einheit wiedergegeben, in dem Doppelbildnis seines Freundes des Schriftstellers Franz Langheinrich und dessen Frau (1901). Inmitten ihrer Häuslichkeit sind sie dargestellt, er frisch und fröhlich, sie in der Haltung des sinnenden Zuhörens, als hätten sie einen lieben Freund gegenüber, den sie nach langer Wanderschaft wieder als den Ihrigen empfinden. Die Schlichtheit der Komposition, die in diesem Blatt das Ergebnis aller früheren schwierigen Gruppirungsversuche ist — wie ja zuletzt alles wirklich Grosse wieder einfach erscheint —, die Belebung der ganzen Bildfläche durch die geschickte Verteilung der Massen, die Führung des Lichts, das durch alle Abstufungen des Helldunkels geht, in jedem Einzelnen die Besonderheit des Materials hervorhebt und zugleich den ganzen Raum harmonisch durchdringt, die Vereinigung dieser Eigenschaften macht das Blatt zu einem Meisterwerk.

Diese letzten Bildnisse bedeuten aber nicht nur eine in der gesammten Lithographie bis dahin unerreichte Höhe, sondern sie verheissen den Meister des Porträts, auf den alle gehofft haben. Hier ist Form mit dem persönlichen Leben, das seine frühsten Bildnisse charakterisirte, vereint, d. h. der Naturalismus — denn Greiner ist bei aller Idealität seines Schaffens und Empfindens Naturalist — der Naturalismus ist durch eine künstlerische Individualität hindurchgegangen und zum persönlichen Ausdruck gelangt, zum Stil.

* * *

Die künstlerische Entwicklung, die Otto Greiner durchgemacht hat, zeigt ihn jetzt als den ersten Meister der Lithographie. Als solcher ist er langsam und nicht ohne Widerspruch anerkannt worden. Diejenigen aber, die den Fortschritt in der Beherrschung des Formalen und die immer plastischer sich gestaltende Erscheinung seiner graphischen Arbeiten beobachtet hatten, prophezeiten ihm bereits den Übergang zur Bildhauerei. Da drang, unbestimmt und geheimnisvoll zuerst, dann immer lauter und widersprechender, die Kunde aus seinem Atelier, dass er an einem umfangreichen Gemälde über ein antikes Thema arbeite. Die Wenigen, denen der Zutritt in die Werkstatt des jungen Meisters erlaubt wurde, stimmten darin überein, dass etwas ganz Ungewöhnliches sich ereigne, dass das Ziel ein gewaltiges, das Ringen darnach ein titanenhaftes, der Erfolg aber zweifelhaft sei. Sie alle empfanden, dass von dem Mislingen oder Glücken dieses Werkes das Schicksal Greiners des Künstlers und des Menschen abhinge. Aber selbst für die intimsten Freunde, die fest an ihn glaubten, kamen Zeiten der Entmutigung, wenn sie den Künstler immer und immer wieder nur mit der

Digitized by Google

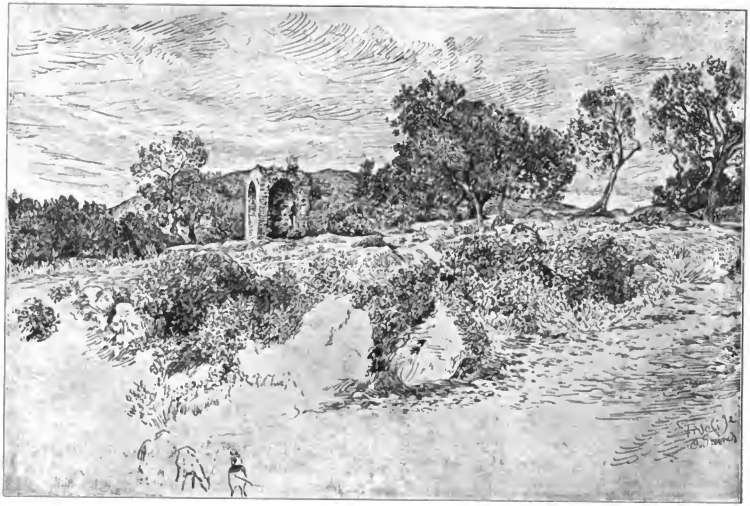
Übermalung der rechten Bildseite beschäftigt sahen, während die weitaus grössere linke Hälfte der Riesenleinwand ausser einigen orientirenden Kohlestrichen weiss blieb. Wie wollte er das Ganze zusammenstimmen, wie konnte er eine malerische Einheit erreichen? Das Unerwartete, kaum Gehoffte ist geschehen: nach beinahe sechsjähriger, unsäglich mühevoller Arbeit ist das Werk vollendet worden, „Odysseus und die Sirenen" ist sein Name. In den ersten Tagen des Jahres 1903 hat es die sonnige Stätte seines Entstehens hoch oben gegenüber den goldenen Trümmern des Kolosseums verlassen und ist in die Heimatstadt des Künstlers gekommen, wo es im Museum neben den Werken Klingers und Böcklins von dem ewig jungen Idealismus der germanischen Kunst und dem segensreichen Einwirken Italiens auf wirklich emporstrebende deutsche Talente zeugen wird.

Die Vollendung dieses Gemäldes ist ein Ereignis in der deutschen Kunstgeschichte, das später vielleicht erst in seiner ganzen Bedeutung erkannt werden wird. Nicht die überraschende Tatsache, dass der Meister der graphischen Kunst plötzlich mit einem grossen Werke der Malerei hervortritt, sondern sein absoluter Wert, der vor allem in Greiners Autodidaktentum wurzelt, macht seine Bedeutung aus. So ursprünglich und konventionslos kann nur ein „Sohn der Natur" sein, der sich auf nichts anderes als seine eigenen Erfahrungen und Kräfte verlässt. Vereinigt sich mit einem solchen Selbstvertrauen ein solches Können, dann wird die Ästhetik von gestern wieder um ein Erlebnis älter und muss umlernen. An Widerspruch, ja an Hass kann es einem solchen Werk nicht fehlen; aber im Kampfe zeigt sich auch erst die Kraft.

„Odysseus und die Sirenen" ist nicht Greiners erstes Gemälde, wie man allgemein annimmt; und auch seine bekannten, mit wenigen Pastellstrichen leicht gefärbten Zeichnungen sind nicht die einzigen Vorläufer. Bereits die Skizzenbücher aus seiner leipziger Lehrlingszeit sind mit malerischen Versuchen angefüllt, die ein fernerer Beweis dafür sind, dass Greiners Streben nach Phantasiedarstellungen keineswegs erst durch das Vorbild Klingers geweckt worden ist. Auch aus seinen ersten münchener Studienjahren gibt es zahlreiche Gouachearbeiten, derb naturalistische, farbenstarke Blätter, die, ausser in den Händen des Künstlers, besonders in den drei Hauptsammlungen Greinerscher Werke, den Kupferstichkabinetten zu Dresden und Leipzig und im Besitze Wilhelm Weigands zu München, erhalten sind.

Das Malen machte ihm von Anfang an keine Schwierigkeit: So fertigte er im Jahre 1890 binnen vier Wochen ein umfangreiches Ölbild „Fliehende Faune" an, das er in Geldverlegenheit einem münchener Gastwirt gab, dessen Lokal es ein Jahrzehnt lang geschmückt hat, bis es in den Besitz Franz Langheinrichs überging. Das von Tabaksqualm einst übel gebeizte Gemälde hat den Charakter von Greiners frühen graphischen Arbeiten: Es ist in der Bewegung der jugendlichen Gesellen, die vor den Steinwürfen der erbosten Bauersleute, in deren Garten sie eingedrungen waren, in wilder Flucht über den Zaun setzen, von sprudelndem, toll-genialem Übermut und überzeugender Leibhaftigkeit. Aber auch hier sind die Kontraste von Hell und Dunkel zu stark, und die vom Sonnenschein getroffenen Farben fallen etwas zu grell aus dem schwärzlichen Ton der Wolkenschatten heraus.

Digitized by Google



Landschaftsstudie, Tivoli. (Federzeichnung. 1892.)

Digitized by Google

Die gleiche malerische Haltung haben die drei andern in den Jahren 1890 und 1891 entstandenen Bilder oder vielmehr Farbenzeichnungen: Auf dunkel grundirtes Papier sind mit dem Pastellstift einige markante Farben gesetzt. Die künstlerische Bedeutung liegt stets in der Darstellung der Bewegung. Auf dem Bilde des leipziger Museums „Dante und Virgil in der Hölle", das mit dem späteren Kupferstich nichts gemein hat, wird über den Häuptern des rot und weiss gekleideten, langsam dahinwandelnden Dichterpaars ein Zug geflügelter Dämonen sichtbar, der in rasender Bewegung im Bogen durch die Lüfte wirbelt. Aus verborgenen Spalten brechen Strahlen hervor und lassen hier und dort die nackten Körper der in grausamer Gier Dahinhastenden deutlicher hervorleuchten.

Ähnlich ist der malerische Eindruck des Bildes in der Sammlung Weigand, „David und Goliath". Dem gross und prächtig sich aufblähenden Riesen, um dessen Hüften ein auffallendes rotes Tuch geschlungen ist, steht die nackte Gestalt des behenden, kleinen David gegenüber, dessen elastische Körperdrehung dem ungefügen Koloss der Feinde Israels nichts Gutes verheisst.

Die bedeutsamste Farbenzeichnung in dieser Gruppe von Bildern ist wol die „Huldigung an die Schönheit" in der Galerie Thomas Knorr zu München. Die Nacht bricht über eine Meerlandschaft herein. In breiten gelben und roten Streifen verglüht das letzte Licht des Tages am Horizont. Durch die dunklen Wellen zieht eine Schar ausgelassener, jubelnder Tritonen und Najaden zum Ufer, auf dessen felsiger Höhe zwischen Rosengebüschen einsam das Marmorbild Aphrodites steht. Einer der Söhne des Meeres, ein bronzefarbener Bursche, dessen Schenkel in gelbe Bocksbeine übergehen, setzt in kräftigen Sprüngen über die Flut, während die andern, in Fröhlichkeit umschlungen, dahinschwimmen. Nicht feierlich oder anbetend nahen sie dem Standbild der Göttin, sondern lachend in der Wonne des Daseins schwärmen sie lärmend vorüber, glückliche Kinder der Freiheit. Aus der Bewunderung für Rubens scheint dieses üppige Leben geboren zu sein, aber diese Sinnlichkeit ist derber als die in der Fülle ihrer Kraft harmonisch ausgeglichene Formensprache des gewaltigen Vlaamen. So ruft man nur aus dem ungedämmten Selbstgefühl der Sturm- und Drangzeit die Schönheit an. Erst mit den Jahren, die die Leiden bringen und die den Sinn des Lebens tiefer erkennen lehren, läutert sich auch der Begriff der Schönheit zur Gesetzmässigkeit des Rhythmus. Es ist bezeichnend für Greiner, dass er in seiner Jugendzeit ein solches Thema so, gleichsam wild und mit beinahe zornigem Jubel, angepackt hat. Die Regeln der Harmonie, denen er sich später gebeugt hat, musste er langsam selbst erst in sich erleben und erringen, ehe er sie zur Lebensbedingung seiner Kunst machen konnte.

Mit Greiners frühen graphischen Arbeiten haben diese Malereien das Streben auf eine allgemeine, dekorative Haltung gemein. Brachten dort die starken Gegensätze von Licht und Schatten eine volle Wirkung hervor, so ist hier nicht minder der Kontrast von Hell und Dunkel massgebend. Das Papier ist allemal grauschwärzlich grundirt und auf ihm mit Farbenstiften gezeichnet. Das Verfahren ähnelt dem einiger seiner damaligen Lithographien, wie grossen Partien des „Bacchantenzuges" (mit einer bezeichnenden Vor-

Digitized by Google

arbeit dazu im leipziger Museum), die hell aus dunkelm Grunde herausgearbeitet sind. So gab das Papier gewissermassen schon die Tonart an, in der er die andern Farben komponiren konnte, und eine malerische Einheit war von vornherein gesichert.

Mit Ausnahme einer Innungsadresse im Jahre 1893 und des Glückwunsches der Stadt Leipzig zu Bismarcks achtzigstem Geburtstag, zwei Pastellen, sind in der nächsten Zeit keine Malereien entstanden. Der Grund ist in der früher bereits hervorgehobenen Wandlung und Läuterung zu suchen, die Greiners Kunstanschauungen unter dem Eindruck der Werke Klingers durchzumachen hatten. In der Veränderung seiner Zeichenart kommt diese Veredelung langsam zum Ausdruck. Hatte er zuvor in breiten, kräftigen Strichen den allgemeinen Eindruck der Form richtig wiedergegeben und sie in seiner kontrastreichen Schwarz-Weiss-Manier effektvoll dargestellt; so begann er nun allmählig in der sorgfältig beobachteten und rein und schön durchgeführten Linie und in einer lichten und klaren Verteilung der Flächen das Wesen der Form zu verstehen und wiederzugeben. Im Herbst 1891 ist er nach Italien gegangen: das Problem des Zeichnens und Malens in Freilicht hat er seitdem nicht mehr aufgegeben.

Es ist natürlich, dass sich auch seine Farbenanschauung hierbei von Grund aus ändern musste. Der eigenartig persönliche Farbengeschmack, der jetzt Greiners Arbeiten auszeichnet, ist das Resultat eines unendlich mühevollen und zugleich durchaus autodidaktischen Studiums. Hatte früher die dunkle Grundirung des Papiers den malerischen Zusammenhang erleichtert und ermöglicht, so ist er seitdem den Weg umgekehrt gegangen, um eine Farbeneinheit zu erreichen. Er begann auf buntgetöntem, hellerem Papier mit Kohle, Kreide oder Rötel zu zeichnen. Linie und Form waren die Hauptsachen. Dann fing er allmählig an in diese Zeichnung mit Pastell etwas Weiss oder Gelb zu setzen, um ein Glanzlicht wiederzugeben oder die Rundung eines Körpers mehr hervorzuheben. Andere Farben kamen mit der Zeit dazu, erst die eine, dann die andere. So bildete er, langsam fortschreitend und seine Farbenzahl erweiternd, einen ausgesprochenen, sehr bezeichnenden Farbengeschmack aus. Einzeln hat er sie in seine Kunst aufgenommen, jede hat er erst um ihr Wesen und Geheimnis befragt, ist langsam in ihr Verständnis eingedrungen, und nach und nach hat er die eine der andern verbunden und sich den tiefsten Sinn des Kolorismus erschlossen. Eine grossartige Folgerichtigkeit liegt in dieser Entwicklung, etwas wie die Logik, mit welcher der Philosoph sein System aufbaut.

Nachdem sich Greiner auf diese Weise farbenzeichnerisch vervollkommnet hatte, ging er über zum Malen in Pastell. So sind, um aus der Fülle nur einige Beispiele zu nennen, 1895 der männliche Akt im leipziger Museum als Studie zum Danteblatt, der weibliche in der Sammlung Weigand als Vorarbeit zum Ganymed-Stich, später dann der malerisch wundervolle Kopf eines römischen Knaben im dresdener Kupferstichkabinett und viele andere köstliche Arbeiten entstanden, die sich in öffentlichem wie privatem Besitz in München, Dresden, Leipzig, Berlin und Rom befinden.

Zum frischsten und feinsten, was Greiner hierin geschaffen hat, gehören die lebensgrossen Pastellstudien zu dem grossen Bilde, alles Akte in Freilicht beobachtet. Man muss sie gesehen haben, um das bewundernde Staunen zu verstehen, das sie überall

Digitized by Google

Digitized by Google

arbeit dazu im leipziger Museum) die hell aus dunkelm Grunde herausgearbeitet [illegible] So gab das Papier gewissermassen schon die Tonart an, in der er die andern Farben komponiren konnte, und eine malerische Einheit war von vornherein gesichert.

Mit Ausnahme einer Innungsadresse im Jahre 1893 und des Glückwunsches der Stadt Leipzig zu Bismarcks [illegible] Geburtstag, zwei Pastellen, sind in der nächsten Zeit keine Malereien entstanden. Die Grund ist in der früher bereits hervorgehobenen Wandlung und Läuterung [illegible] die Greiners Kunstanschauungen unter dem Eindruck der Werke Klingers [illegible] hatten. In der Veränderung seiner Zeichenart kommt die [illegible] zum Ausdruck. Hatte er zuvor in breiten, [illegible] Strichen den [illegible] der Form [illegible] wiedergegeben und sie in [illegible] kontrastreichen [illegible] so begann er nun allmählich in der sorgfältig [illegible] geführten Linie und in [illegible] lichten und [illegible] der Form zu verstehen und [illegible] zugeben [illegible] das Problem des Zeichnens und Malens [illegible] aufgegeben.

Es [illegible] Lebenanschauung hierbei von Grund aus ändern [illegible] Farbengeschmack, der jetzt Greiners Arbeiten auszeichnet [illegible] mühevollen und zugleich durchaus autodidaktischen [illegible] dunkle Grundirung des Papiers den malerischen Zusammenhang [illegible] ist er seitdem den Weg umgekehrt gegangen, um [illegible] begann auf buntgetöntem, hellerem Papier mit Kohle, [illegible] Linie und Form waren die Hauptsachen. Dann [illegible] mit Pastell etwas Weiss oder Gelb zu setzen, um [illegible] oder die Rundung eines Körpers mehr hervorzuheben. An [illegible] Zeit dazu, erst die eine, dann die andere. So bildete er, lang [illegible] seine Farbenzahl erweiternd, einen ausgesprochenen, sehr [illegible] aus. Einzeln hat er sie in seine Kunst aufgenommen, [illegible] Wesen und Geheimnis befragt, ist langsam in ihr Verständnis [illegible] und nach hat er [illegible] der andern verbunden und sich den [illegible] erschlossen. Eine grossartige Folgerichtigkeit liegt in dieser [illegible] die [illegible] mit welcher der Philosoph sein System aufbaut.

[illegible] Greiner [illegible] Weise farbenzeichnerisch vervollkommnet hatte, [illegible] zum Malen [illegible] So sind um aus der Fülle nur einige Beispiele zu [illegible] der [illegible] Museum als Studie zum Danteblatt, der [illegible] Sammlung [illegible] Vorarbeit zum Ganymed-Stich, später dann der [illegible] Knaben im dresdener Kupferstichkabinett [illegible] andere [illegible] Arbeiten entstanden, die sich in öffentlichem wie privatem [illegible] in München, Dresden, Leipzig, Berlin und Rom befinden.

Zum frischsten [illegible] was Greiner hierin geschaffen hat, gehören die lebens[illegible] Pastell [illegible] zu den grossen Bilde, alles Akte in Freilicht beobachtet. Man [illegible] um das bewundernde Staunen zu verstehen, das sie überall

Digitized by Google

Römische Kinder. *(Kohlezeichnung, 1901.)*

Digitized by Google

hervorrufen, denn sie sind von so überraschender Eigenart und zugleich Naturtreue, dass die Worte nicht den Eindruck zu schildern vermögen, den die Augen haben. Diese bis ins Kleinste durchgeführten Studien haben dem Künstler bei der Vollendung des grossen Gemäldes gedient. Sie machen es dem Beschauer nachträglich klar, wieso bei der merkwürdigen Entstehung der Malerei von rechts nach links und bei dem Fehlen einer grossen farbigen Gesammtskizze — der Karton der Sammlung Weigand kann als solche nicht gelten — zuletzt doch eine vollkommene malerische Einheit erzwungen worden ist: Alle die weiblichen und männlichen Körper sind an dem gleichen Orte, auf der Terrasse vor Greiners Atelier, und unter den gleichen Beleuchtungsbedingungen entstanden. Monatelang hat er an ihnen gearbeitet, in Jahren immer erneuten Studiums sie im Einzelnen wiederholt und in Zeichnung oder Farbe korrigirt, einen Kopf oder einen Schenkel, ein Knie oder eine Hand von neuem begonnen. Bei seiner unvergleichlich scharfen Beobachtungsart und dem untrüglichen Gedächtnis für alles, was er sich einmal eingeprägt hat, ist er bis zu einer solchen Beherrschung des Einzelnen gekommen, dass er getrost bei dem gewaltigen Gemälde eine Figur neben die andere setzen konnte, jede für sich sofort vollendet, ohne Gefahr, dass zuletzt das Ganze in seine Urbestandteile auseinander fallen könnte. Was niemand ihm zugetraut hatte, die Wahrheit seiner Naturbeobachtungen und die Energie seines Charakters haben es vollbracht: das Bild ist eine malerische Einheit!

Diese ursprüngliche Frische und Originalität der Greinerschen Farbengebung, die nur einem Autodidakten möglich werden konnte, wirkt auf einen unbefangenen Beschauer um so verheissungsvoller, als die auf den unter französischer Leitung erzogenen deutschen Impressionismus gesetzten Hoffnungen langsam zu schwinden beginnen. Das junge Geschlecht der deutschen Impressionisten hat, trotz seiner siegesfrohen Kampfstimmung, seine Wahrheiten nur aus zweiter Hand und rubrizirt und systematisirt sie bereits fleissig. Es erklimmt die blendenden Höhen des Virtuosentums, aber bereits in wenigen Jahren wird man sie als ebenso konventionell empfinden wie die Kunst aller derer, deren Werke nicht das Bekenntnis und der Ausdruck einer Persönlichkeit sind, sondern die Summe ihres erlernten Könnens mit einem winzigen Zusatz eigener Spekulation.

Gewiss besteht das Wesen alles Fortschritts und aller Kultur der Menschheit in ihrer Kontinuität. Der Gedanke eines Einzelnen kann die Gemüter von Tausenden befreien, der Befehl eines Einzelnen die Hände von Tausenden in Bewegung setzen, der Opfertod eines Einzelnen die Erlösung zahlloser Massen sein. Immer ist es die Tat eines Einzelnen, die ein Geschlecht in seinem Werden bestimmt, und in Worten und Werken vererbt sie sich auf Kinder und Enkel, bis ihre Zeit erfüllt ist und sie alt wird. Dann ersteht, aus der Unbefriedigung und Unzulänglichkeit eines Zustandes geboren, ein neuer Heilbringer. Und so geht es fort und fort. Wer aber das Neue bringt, sei es auf welchem Gebiete menschlicher Tätigkeit es auch sei, wird immer ein Selbstgeschaffener sein, ein Autodidakt, Einer, aus dessen Leben seine Tat hervorgeht, hervorgehen muss.

So aus dem eigenen Leben mit Notwendigkeit geboren, so nur als die Tat eines

Digitized by Google

Autodidakten möglich und verständlich, ist Otto Greiners grosses Ölgemälde „Odysseus und die Sirenen" entstanden. Bereits im Jahre 1896 hatte er das Thema in einer kleinen Lithographie behandelt; aber wol damals schon mag es ihm zu Bewusstsein gekommen sein, dass der künstlerische Gedanke einer unendlichen Vertiefung fähig und, von Neuem aufgegriffen und langsam ausgereift, zu einer Darstellung in monumentalem Massstab geeignet sei. Eine Fülle von Akten, üppige Frauengestalten und alle Arten männlicher Kraft und Schönheit, liess sich dabei in den verschiedensten Bewegungsmöglichkeiten verwerten, ein weites Feld künstlerischen Schaffens für einen Meister der Formen und eines im unermüdlichen Studium des Freilichts zu persönlicher Eigenheit entwickelten Kolorismus. Und wie mannigfaltig liessen sich die einzelnen Typen als Ausdruck des Seelenlebens nüanziren.

Auf einer meerumspülten Felsenklippe gewahrt man drei Sirenen, nackte, von der Sonne des Südens gebräunte, zu herrlichster Frauenschönheit gereifte Gestalten. Zwei von ihnen halten volle, glühende Mohngewinde empor, und ihre Leiber dehnen sich in lockender Begehrlichkeit, während die dritte mit grosser Gebärde in die goldenen Saiten greift, die an den Zweigen einer uralten, knorrigen Olive befestigt sind, und jenes verhängnisvolle Lied anstimmt, das die Menschen, die es hören, Heimat und Ruhm vergessen macht und die lodernde, alles vernichtende Sinnlichkeit ihres Blutes weckt. Die Töne der sehnsüchtigen Weise sind erklungen, dumpf schlägt das in langen, weissen Streifen heranrollende Heer der Wellen den monotonen Rhythmus dazu. Das Schiff des Odysseus aber zieht weiter seine Bahn, von den Ruderern beschleunigt und vom zuverlässigen Steuermann gelenkt. Er aber, der Held und König, der zuvor weislich seine Getreuen vor dem entsetzlich schönen Gesange geschützt hatte, windet sich umsonst von dem Mast, an den er sich hatte binden lassen und an den die Seinen ihn angstvoll fester noch fesseln, zurück, und seine Augen verlangen sehnsüchtig nach der Schönheit, die ihm für immer entschwinden soll.

Ist der erzählende Teil des Gemäldes edel und gross konzipirt, so ist es die künstlerische Gestaltung nicht minder. Linien, Formen, Farben und die Beziehung aller Teile untereinander und zum Ganzen sind klar durchdacht und von vollkommener Sinnfälligkeit der Erscheinung. Jede Figur für sich und ihre Bedeutung in Raum und Fläche ist so konsequent durchgeführt, dass selbst der Meister der modernen Theoretiker Hans von Marées nichts Einfacheres und Logischeres geschaffen hat. Aber wieviel sinnlicher, lebendiger und differenzirter ist die Erscheinung dieses Werkes. Aus der Fülle kann hier nur weniges hervorgehoben werden; allein der Reichtum der sprechenden Linien ist mit Worten kaum anzudeuten: dergleichen wie die verlorenen Profile der beiden Sirenen rechts, oder die Linien der dritten vor dem Hintergrund, oder die prachtvolle Silhouette des Steuermanns gegen die Ferne und die Luft gesehen, oder der Umriss der Ruderer, der die Weiterbewegung zu eindringlicher Kraft dreifach steigert, ist unvergesslich. Noch eindrucksvoller aber und künstlerisch wie seelisch der Höhepunkt des Ganzen ist die Gruppe mit Odysseus: Der um den Mastbaum gewundene Leib des Vielgeprüften mit dem männlichen Dulderhaupt, die gegen die Luft sich abhebende Gestalt

Digitized by Google

Odysseus und die Sirenen.
(Ölgemälde im Städtischen Museum zu Leipzig. 1902.)

Digitized by Google

Mit Genehmigung der Kgl. Nationalgalerie, Berlin

Digitized by Google

Mit Genehmigung der Kgl. Nationalgalerie, Berlin.

Studie zu einer Sirene.
(Kohlezeichnung, 1898.)

Digitized by Google

dessen, der seine Fesseln enger zieht, und der vor seinem König knieende Jüngling, der in jähem Entsetzen die Bande fester schnürt. Seine junge, unerfahrene Seele hat die Qualen, unter denen sein Meister leidet, noch nicht gekostet und versteht sie nicht; aber ihn ergreift namenlose Angst um den geliebten Herrn, und seine Augen suchen das Antlitz des Teuren.

Diese lebendige Bewegung leitet den Blick des Beschauers wieder in die Höhe, und die durchdachte Schönheit der Linienkomposition des ganzen Bildes enthüllt sich immer klarer. So führt das schräge Holz am Segel oben über den gebogenen Rücken des aufrechten Bindenden und hinab zum einen Ruderer und dann zum zweiten Paar. Hier in der Mitte des Bildes sinkt der Rhythmus der Liniensprache zutiefst, um sich in dem stehenden Steuermann wieder zu heben und zur Gruppe der Sirenen überzuleiten.

Dass Greiner hierin Ausserordentliches leisten würde, konnte keinen, der seine graphischen Arbeiten kannte, so überraschen wie die malerische Behandlung und Einheitlichkeit dieser zehn in Freilicht gesehenen Akte. Nicht zum wenigsten ist das dem Hintergrund, der Landschaft, zuzuschreiben. Ja, der Eindruck, den das Ganze macht, könnte wol die Annahme erwecken, als sei die Naturstimmung das Erste gewesen und aus ihr heraus alles andere geboren. Und doch war die Landschaft das Letzte, das ausgeführt wurde, ein Beweis mehr für Greiners starkes Vorstellungsvermögen.

Die schwermütige Einsamkeit südlicher Gestade ist geschildert. In langen weissen Reihen kommen Wellen heran, eine und immer noch eine, in schleppendem Rhythmus. Kein Sturm peitscht sie, aber dunkelgrün schwellen sie bei der flachen Dünung auf, heben sich, beugen sich und zerfliessen in weissen Schaum. Zum Horizont hin dunkelt die weite Fläche blau und veilchenfarbig. Der Himmel ist mit Wolken bezogen, milchig-opalartigen unten; weiter hinauf schieben sie sich durcheinander, stellenweise überdunkelt von braungrauen, sackartigen, regenschweren, zwischen denen nur hier und dort das Blau des Himmels hervorlacht. Diesen zerstreuten Sonnenblicken entsprechend liegt das ferne Vorgebirge drüben in violettem Schatten, während die Küste weiter rechts in goldenem Lichte strahlt und das Meer davor wundervoll blaut und in neckischem Spiel eine aus der Flut aufragende dunkle Klippe mit dem silbern schimmernden Netze zerschäumender Wellen überzieht.

Die Naturstimmung bedingt die malerische. Es herrscht ein verstreutes Tageslicht; wol scheint die Sonne hier und dort, doch sie blendet nicht und verursacht keine Schlagschatten, nur ihre Reflexe durchlichten das Dunkel. In dies gedämpft durchsonnte Grau und Graugelb sind die Farben Blau und Rot und die Töne der gebräunten menschlichen Haut gesetzt. Die Sirenengruppe auf dem Felsen wirkt, wie sie den Vordergrund beherrscht, auch am stärksten in der Farbe. Der brünette Teint, die blauschwarzen, schweren Flechten um ihre Häupter, die glühend roten, den Gesammteindruck machtvoll bestimmenden Mohngewinde bilden in der Farbenkomposition des ganzen Gemäldes ein kräftiges Massiv, das auch ohne äussere perspektivische Mittel das Schiff des Odysseus in den Mittelgrund zurückschiebt. Ja, die rechte Bildhälfte scheint, zumal sie formal plastischer durchgeführt ist als alles andere, fast das Gleichgewicht zu gefährden, und

Digitized by Google

die Frage könnte ernstlich erwogen werden, ob die dritte, linke Sirene, die auf dem Karton der Sammlung Weigand fehlt, abgesehen von der Bedeutung, die sie für den poetischen Inhalt des Bildes hat, wirklich eine Verbesserung ist oder nicht.

Die Mitte und den Mittelgrund nehmen mehr neutrale Töne in Grau und Gelb ein, zu denen sich vorn das Weiss der zerstäubenden Wellen gesellt. Nach links hin schwillt die Buntfarbigkeit wieder an, wenn auch nicht so mächtig wie drüben. Aber der flatternde, weinrote Mantel des Odysseus, der ziegelrote Schurz des Knieenden und das gelbbraune, verschossene Segel vollenden koloristisch die Harmonie des Gemäldes.

Das Staunenswerteste als Malerei sind einige der männlichen, gegen die Luft sich abhebenden Akte. Waren die Frauenkörper scheinbar mehr aus der Begeisterung für die formale Schönheit entstanden, so sind diese Männerakte wirklich malerisch konzipirt. Die Hautfarbe des Steuermanns z. B., dessen Oberkörper und rechter Arm die Wolken als Hintergrund haben, scheint fast mit den unbestimmten gelblich-graurosalichen Tönen der Luft in Eins zu verfliessen; und doch ist die stoffliche Unterscheidung von Fleisch und Wolke so meisterhaft, dass das Auge keinen Augenblick im Unklaren bleibt und nirgends die schwellenden, lebendigen Konturen dieses Körpers verliert. Einen koloristischen Reiz fügt hierzu das fein modellirte rötliche Gesicht mit dem rasirten bläulichen Kinn und Mund und dem knappen Haaransatz.

Nicht minder vollendet ist die aufrechte Gestalt des Bindenden, wie überhaupt jeder dieser Akte individuell behandelt ist, d. h. die Haut jedes Einzelnen in ihrer Besonderheit feiner oder gröber, blasser oder brauner wirkt. Und welch eine Fülle von Farben ist in diesen Freilichtakten beobachtet, nicht nur die allgemeinen Nüanzirungen des Braungelb mit etwas Rosa an den feineren Hautstellen wie an den Gelenken der Knöchel, Knie, Hände oder Hals; auch etwas Grün mischt sich da dazu, wo grössere Muskelpartien sind, an Oberschenkel oder Arm, und ein feiner blau-silberner Glanz auf der festen, glatten Haut über strammem Fleisch, wie auf dem mit vielen feinen Glanzlichtern modellirten, gewundenen Leib des Odysseus, den man bei oberflächlicher Betrachtung wol eine moderne Neuschaffung der muskulösen, polirten Marmorgestalt des Laokoon nennen könnte.

Nur ein Werk an dem man lange Jahre arbeitet, das man in Gedanken in allen Stimmungen und Lebenslagen in sich trägt, für das man lebt wie für eine Liebe, in das man alle Erfahrungen und Beobachtungen, die man in der ganzen Zeit sammelt, hineinlegen möchte, und das so allmählig zu einem Bekenntnis alles Denkens und Fühlens wird, das sich mit Einem wandelt wie man selbst sich mit ihm vollendet, nur ein solches Werk kann so unerschöpflich sein an winzigen und dabei köstlichen und frischen Details wie Greiners Odysseusbild. Scheinbar Nebensächliches wie rechts das Stück Meer, das über einen Felsen schäumt, oder der Olivenklotz mit seiner Verästelung, oder die Befestigung der goldelnen Saiten an Muschelgewinden, die in das Olivenkapitäl gebohrt sind, oder das tausendfache Fliessen des brandenden Wassers über das Gestein, oder die Krabbe auf dem Felsen, oder die Art wie die Segeltaue an Ringen haften, die kleine Delphinenmäuler auf dem Schiffsbord halten und überhaupt die ganze Verknotung des

Digitized by Google

Tauwerks, alle diese Details sind von der gleichen Beseeltheit wie die Hauptmomente, ohne sich hervorzudrängen, und das eigenartige Fluidum des Lebens, das durch dies Bild geht, beruht nicht zum wenigsten auf dieser persönlichen, liebevollen Durchdringung des Ganzen in allen seinen Teilen.

Zahllose Studien liegen jedem dieser Details zu Grunde, immer von Neuem und von einer andern Seite her sucht der Künstler in das Wesen der Erscheinung einzudringen. So hat er für das Wasser, das über die Felsen fliesst, immer wieder in Kohle und in Pastell Skizzen angefertigt, um das Gesetz der Bewegung, gewissermassen die Idee der Welle verstehen zu lernen. Mit dem allgemeinen Eindruck war es ihm nicht genug, von innen heraus wollte er gestalten. So konnte es geschehen, dass er zuletzt bei der Ausführung im Gemälde die grossen, wundervoll sich brechenden Wellen ohne eigentliche Vorstudien wiedergab, aus dem Gedächtnis und aus der wohlgegründeten Kraft seiner Vorstellung heraus. Es ist bekannt, dass Böcklin so seine schönsten Landschaften geschaffen hat, und weil sie in ihrem Wesen verstanden sind, wirken sie so überzeugend.

Alles, wovon bisher bei diesem unergründlich reichen Werk gesprochen wurde, bewies, dass der Künstler es mit den Augen verstanden und mit dem Herzen gefühlt hatte. Aber im Herzen gefühlt und dann mit den Augen gefunden ist die lebendige Abstufung des psychologischen Ausdrucks: Von dem heissen Liebesblick der Angst des knieenden Jünglings um den verehrten Führer ist schon gesprochen worden und ebenso von dem sehnsüchtigen Verlangen in den edeln Zügen des bärtigen Odysseushauptes. Hier ist der höchste Moment der dramatischen Spannung. Dann sinkt sie in der Mitte in den Ruderern auf das allgemeine Niveau und äussert sich als schmunzelnde Neugierde bei dem Einen, als Überlegenheitsgefühl bei dem Alten, als Skepsis der Unerfahrenheit bei dem Jüngling, der den lockenden Gesang nicht vernimmt und nur mit den Augen prüft, ob diese Schönheit wirklich den Verlust des Lebens lohnt. Entscheidend ist die Charakterisirung wieder im Steuermann, in dessen streng ablehnender Haltung und Miene die Energie und der Sieg über die Versuchung ausgesprochen ist. Hier liegt gleichsam die Zäsur des Bildes. Die Sprache der Augen hinüber herüber wird unbeantwortet bleiben, das Locken der Sirenen hat keine Macht, ihr Lied verhallt in der Einsamkeit des Meeres. — Vorbei! —

So ist das ganze Gemälde in Linien, Farben, Bewegung und technischem Ausdruck tief durchdacht und klar vorgetragen. Es gibt nichts, worüber sich der Künstler nicht Rechenschaft gegeben oder worüber der Zufall entschieden hätte. Die Summe des Könnens, die Neuartigkeit der künstlerischen Anschauung und die ganze bis zur Sicherheit ihres eigenen Stils durchgedrungene Persönlichkeit wird nicht ohne Wirkung auf die Kunst der Gegenwart bleiben können. Gleichgiltigkeit diesem Werke gegenüber ist unmöglich. Auf die eine oder andre Weise wird sich jeder, der es mit der Kunst ernst meint, mit ihm auseinander setzen müssen, denn hier handelt es sich nicht um Schule und Überlieferung, sondern um Überzeugung und um die Herrentat eines Autodidakten.

* * *

Digitized by Google

Die Anwendung und Definition des Wortes Stil ist eine verschiedene, je nachdem man den Nachdruck mehr auf das Handwerkliche der Kunst oder auf die Persönlichkeit des Künstlers legt. Gewis sind beide Voraussetzungen gemeinsam notwendig für die Erschaffung eines Kunstwerks, aber selbst bei den grössten Meistern überwiegt die eine oft die andre. Als klassische Beispiele hierfür könnte man Rafael und Michelangelo nennen: Rafaels Werke aus der Epoche seiner Blüte verraten alle den Einfluss der mannigfaltigsten Schulen und Techniken seiner Zeit; aber ihre Summe bedeutet keine unselbständige Reproduktion, sondern in diesem naiven Aufnehmen verwandter Züge und dem Ablehnen fremder entwickelte sich Rafaels Gefühl für Harmonie zur Grösse seines eigenen Stils. Für das Verständnis der Werke Michelangelos dagegen ist die Frage nach Schule und Herkunft gleichgiltig; um in ihr Wesen einzudringen bedarf es der Menschenkenntnis, und nur die Ahnung von den ungeheuren Schwingungen dieser Seele von Gegensatz zu Gegensatz lässt von weitem die dämonische Wildheit und wiederum die unendliche Melancholie seiner Gestalten erklärlich erscheinen. Rafael erstrebte nur die Vollkommenheit der Kunst, für Michelangelo war sie ein Mittel seine Persönlichkeit auszudrücken.

Nicht bei allen Künstler treten die Quellen, aus denen sich ihr Stil bildet, so klar zu Tage wie bei diesen beiden. Bis zu einem gewissen Grade aber wird der Gegensatz immer fühlbar. Prüft man den Stil Otto Greiners von diesem Gesichtspunkt aus, so erscheint die Frage komplizirt, denn die Entwicklung seiner Technik ist mit der seiner Persönlichkeit Hand in Hand gegangen. Gehört er zu den Charakteren wie Rafael oder wie Michelangelo? — Langsam wird sich die Schale auf die Seite Michelangelos senken: Greiners Persönlichkeit ist das Entscheidende.

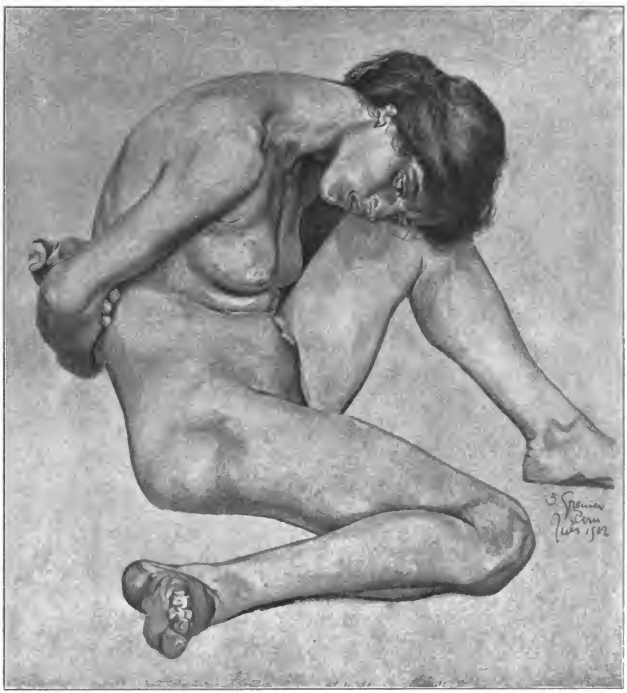
Otto Greiner stammt aus dem Volk. Er hat von Haus aus keine eigentliche Bildung erhalten; aber der grenzenlose Ehrgeiz, es im Leben zu etwas Grossem zu bringen, und ein felsenfestes Vertrauen in seine Energie haben ihn von Jugend auf beseelt und getragen. Seine Kunst wächst aus dem Handwerk hervor; er ist Autodidakt in allem, was er unternimmt, und mühsälig sucht er sich den Weg zu den geahnten Höhen selber. Wo er jetzt steht, steht er allein: es ist die imponirende Einsamkeit der Grösse. — Und wie die Technik seiner Kunst das Ergebnis seines Autodidaktentums ist, so ist es die Ausgestaltung seiner Bildung und die Entwicklung seiner Persönlichkeit. In den Entwürfen und Arbeiten seiner leipziger Lehrlingszeit und seiner ersten münchener Studienjahre schiesst die ursprüngliche Veranlagung seines Naturells mit der Kraft einer jungen Alpenquelle zu Tage. Illustrationen zu Lenaus „Savonarola" und übermütige Variationen über das Thema „Faune" und „Satyre", zu denen ihn das Vorbild Franz Stucks veranlasst haben mag, gehen nebeneinander her. Grausamkeit und unbändige Lebensfreude scheinen die beiden Pole zu sein, zwischen denen sich sein Phantasieleben bewegt. Sie schliessen einander nicht aus, sondern sind in ihrer Vereinigung der Ausdruck eines naiven, kerngesunden Naturells.

So war Greiner ursprünglich. Er hat sich im Laufe der Zeit im Grunde nicht verändert, sein Wesen ist nur komplizirter, tiefer, durchgeistigter geworden. Wem

Digitized by Google

Aktstudie. (Rötelzeichnung. 1903.)

Digitized by Google



Aktstudie. (Kötelzeichnung. 1902.)

Digitized by Google

von Jugend an die Bildung entgegengetragen wird, wer unbewusst und ohne eigenes Verdienst die Bedingungen der modernen Kultur in sich aufnimmt wie etwas, das gar nicht anders sein kann, für den bedeutet die Summe aller dieser geistigen und seelischen Faktoren in der Regel nicht den Ausbau und die bewusste Ausgleichung seiner Persönlichkeit: er isst und trinkt und lebt und zählt, wenn er erwachsen ist, unter die „Gebildeten". Wer aber alles das mühsam selber und mit Aufbietung aller seiner Kräfte erringen muss, der besitzt auch, was er erworben hat, er hält es fest und es bedeutet für ihn einen kostbaren Stein mehr in dem aus ureigener Lust und Qual langsam emporwachsenden Bau seiner Individualität. So hat sich Greiner autodidaktisch sein Wissen, seine Bildung gewonnen, nicht spielend sondern mit der zähen Ausdauer seines harten Charakters. Alles was er sich zu eigen gemacht hat, trägt darum das Gepräge seines Wesens; er hat sich nicht die Flügel eines fremden Idealismus geliehen, um in romantischer Schwärmerei auf und davon in die Gefilde der Sehnsucht zu entfliegen. Auf dem Grunde der Wahrheit fusst seine Begeisterung für die Schönheit, und sein Idealismus ist nichts andres als ein uneingeschränkter, aber der höchsten Ziele immer bewusster Naturalismus. Schönheit ist für ihn die vollkommene Offenbarung der Lebenskraft.

Greiners Bildung unterscheidet sich von der anderer Menschen nicht durch ihren Umfang, sondern durch ihr Wesen: Nicht mit den Gedanken hat er sie erfasst, sondern mit den Sinnen. Was nicht zu ihnen spricht, was keine Anschaulichkeit hat, lehnt er ab. Hier liegt begründet, was anfangs von seiner Begabung für das Dekorative gesagt wurde. Greiner ist durch und durch bildender Künstler. Die in Künstlerkreisen wohlbekannte, manchem nur zu fatale Eigenart seines Witzes, seine Schlagfertigkeit und die verblüffende Drastik seiner Vergleiche entstehen aus seiner fortwährend in konkreten Vorstellungen arbeitenden Phantasie und aus der Verknüpfung der verschiedensten sinnlichen Anschauungen.

Grausamkeit und Lebensfreude waren die ersten Äusserungen seines Naturells; sie sind es auch jetzt noch, aber in einem anderen Sinne. Im Kampfe des Lebens, in der heiligen Hingabe an seine Kunst und der dabei unausbleiblichen Enttäuschung in seiner Beziehung zu den Menschen ist daraus oft Ironie geworden, und manchmal fand wol auch das heitere Licht seiner Lebenslust den düsterroten Wiederschein des Pessimismus in seiner Seele. Aber Ironie und Pessimismus sind nicht das Resultat seiner Lebensanschauung, sondern nur die bittere Erkenntnis, dass die Aufrichtigen und Ernsten im Leben die Seltenen sind, und dass selbst diese Wenigen unter den Menschen, die aufeinander angewiesen sind und sich verstehen sollten, sich gegenseitig nur zu oft wehetun und sich bekämpfen müssen, um sich selbst und ihrer tiefsten Überzeugung treu bleiben zu können.

Naturen wie die Greiners sind auf sich selbst gestellt, allein dadurch schon, dass sie ihren Weg getrennt gegangen sind und darum von keinem andern ganz werden verstanden werden können. Sie behalten ihr Geheimnis. Sie wollen auch von den andern nichts als ein wenig Vertrauen und Gefälligkeit. Was sie brauchen, tragen sie in sich;

Digitized by Google

sie sind stolz und ihres Wertes sich ganz bewusst, aber auch voller Selbstkritik. Was er kann und was nicht, weiss niemand besser als Greiner selbst; aber es gibt nichts in der Kunst, was sein Ehrgeiz nicht anstrebte, und bei der unerhörten Konsequenz, mit der er seine Ziele verfolgt und nach und nach erreicht hat, wird er zu allem kommen, auch zu der lebendigsten Beweglichkeit und Durchgeistigung seiner Gestalten, dem, was er gegenwärtig am meisten erstrebt. Und mit der Beherrschung der Formensprache wird eine scheinbar immer grössere Einfachheit kommen, jene Einfachheit, die immer das schwerste ist. So sind seine letzten Akte und Köpfe hell und klar: ein leichter Umriss, wenig Schatten — und alles wirkt rund und voll und lebendig.

Es wird heutzutage viel von der „Kultur des Auges" gesprochen, und man versteht darunter ein verfeinertes Gefühl für die zartesten Farben- und Lichtnüanzirungen, wie es gewisse Holländer des XVII. Jahrhunderts und Franzosen der letzten Jahrzehnte pflegten und heut noch in herrlichen Schöpfungen zum Ausdruck bringen. Auch bei Greiner muss man von einer Kultur des Auges sprechen, nur äussert sie sich bei ihm vor allem in einem Gefühl für die feinsten Schwellungen der Form; Farbe und Licht helfen diese nur deutlicher machen. Er hat ein Verständnis für die letzten Feinheiten alles Körperlichen, die sich nur im Studium des Freilichts offenbaren, sein Zeichenstift ist fähig Dinge festzuhalten, für die das Auge andrer Sterblicher — und nicht zum wenigsten der meisten modernen Künstler — kaum mehr empfängnisfähig ist. Und solch ein Körper ist bei ihm nicht Stückwerk, sondern ein wunderbar fein bewegter, zart auf- und abschwellender Umriss hält das Ganze zusammen, die Gelenke sind nicht erstarrt, sie ruhen in latender Kraft unter einer weichen elastischen Haut, es ist ein Leben, das das Auge des Mediziners mit Staunen betrachtet, das aber zu dem künstlerisch empfindenden Menschen mit dem reinsten Wohllaut spricht und ihm von dem geheimnisvollen Wesen der Kunst berichtet: denn hier ist die Natur nicht abgeschrieben, sondern der Künstler hat sie gleichsam zum zweiten Male geschaffen und ist, wie Lionardo da Vinci es einst gefordert hat, „wie eine zweite Natur".

Es ist nicht mehr zu leugnen, dass Otto Greiner im modernen Kunstleben als Macht empfunden und daher von den Vertretern anders gearteter Anschauungen mit einer psychologisch wohl zu verstehenden Erbitterung bekämpft wird. Man hat geglaubt, mit polternden Worten ihn niederschlagen und beseitigen zu können und in der Hast der von einseitiger Parteileidenschaft inspirirten Angriffe nur die eigene Unbehaglichkeit und Furcht bekundet. Greiners Kunst wird als Macht empfunden, als eine junge aufstrebende Grossmacht, ja mehr noch, sie ist etwas wie das schlechte Gewissen der Modernen, die nur das Ungefähr eines flüchtigen Eindrucks wiederzugeben streben. Jeder moderne Künstler und Kunstfreund, und gerade derjenige, der an den Impressionismus und seine dauernden Segnungen glaubt, sollte in seinem Studio eine Zeichnung Greiners haben, die ihm ein tägliches Memento zurufe. Das wahrlich würde zu einer Kultur des Auges auch in weiteren Kreisen beitragen.

Die Zeit, wo das, was Greiner will und der Impressionismus, diese scheinbar unversöhnbaren Gegensätze, sich einander freundlich begegnen werden, kann nicht mehr

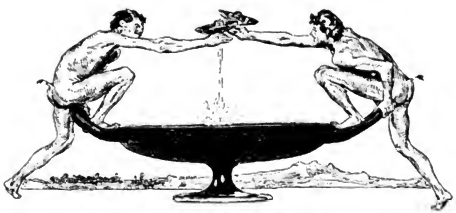
Digitized by Google

Strandstudie, Terracina. (Nach Originallithographie. 1903.)

Digitized by Google

fern sein. Die Sehnsucht derer, denen die Zukunft einer grossen bildenden Kunst deutschen Wesens am Herzen liegt, rechnet mit beiden als wichtigen Faktoren für die weitere Entwicklung. Nur darf der Impressionismus nicht noch geistreicher werden wollen und sich in Manier verlieren.

Was an Greiner liegt, so wird ihn seine Vergangenheit und seine Entwicklung als Autodidakt vor Zugeständnissen bewahren, die nicht in seiner Persönlichkeit begründet wären. Der Glaube der jungen Generation an ihn wird nicht zu Schanden werden. Noch ist nicht abzusehen, was alles er zu leisten imstande ist. Schon das nächste Werk kann eine völlige Überraschung, ein unerwarteter neuer Sieg auf seiner Bahn sein. Die Schranken, die ihn da und dort noch umgeben, können eine nach der andern bei kräftigem Ansturm fallen: es ist ihm Alles zuzutrauen. Ist doch die Kunst des nunmehr Dreiunddreissigjährigen eben erst aus den Bedrängnissen der Jugend hervorgegangen wie ein Fluss, der aus dem Gebirge in die Ebene tritt und sich zum Strome auszubreiten beginnt, in dessen schimmernder Flut sich die Welt und die Menschen spiegeln wollen, seine Kunst eine Huldigung an die Schönheit, wie er sie versteht, der Mensch und der Künstler.



Einladung. (Federzeichnung. 1901.)

Digitized by Google

Guthmann, Dr. Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902.

Mk. 22.—

. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in grossen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren, aber sorglosen sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Vorbereitet durch Gentilen da Fabriano und die Entdeckung der Regeln der Linienperspektive bildet die monumentale Raumkunst Masaccios, die dem Ausdruck eines tiefen Seelenlebens dient, die Voraussetzung einer Spaltung, der Entwickelung der Malerei im XV. Jahrhundert in eine naturalistische und eine poetisierende Richtung. Die erstere studiert die Landschaft in allen ihren Details sowohl wie in ihrer Erscheinung im Grossen in Raum und Licht, während die andere, gestützt auf die Resultate der Naturalisten, das Romantische in der Natur sucht und die Landschaft mit poetischem Empfinden ausgestaltet.

Gabelentz, H. von der, Mittelalterliche Plastik in Venedig.

17 Bogen 8° mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen. Leipzig 1903.

Mk. 15.—

Anschliessend an die wichtigen Aufschlüsse, die bereits Paoletti über die venezianische Plastik der Spätgotik und der Renaissance gebracht hat, hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht, die mässigsachen Fragen, die besonders die mittelalterliche Plastik Venedigs bietet und die selbst in dem grossen Prachtwerke über die Basilica di S. Marco von Ongania nicht genügende Aufklärung fanden, zu lösen, indem er die zwei im Mittelpunkte des Interesses stehenden Kernfragen erörtert: Die Frage nach den Beziehungen Venedigs zur Kunst des Orients und zur Kunst des italienischen Festlandes.

Schreiber, W. L., Der Totentanz.

Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Gr. 4° in elegantem Ganzlederband mit Schutzcarton. Nur in 100 numerirten Exemplaren gedruckt. Leipzig 1901.

Mk. 60.—

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit vier Autotypien. 30 ausgesucht elegante Passepartouts. Gross-Folio. In feinstem braunem Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold. Mk. 150.—

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung. Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu den Jülius Schnorr's.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weist siebzehn Tafeln mit niederländischen, zehn mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann, im Verein mit W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden, J. P. Heseltine. 200 Tafeln in 4 Teilen, jeder mit Titel und Textblatt. In 4 Mappen. Folio. Berlin-London 1888—1892. In nur 150 numerierten Exemplaren hergestellt. Mk. 720.—

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British Museum (30), Louvre (15), Teyler-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Huden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Bis auf wenige Exemplare vergriffen.

Digitized by Google

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz. Mk. 3.—

Vor allem gilt es, das Verhältnis der Tätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. Über Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen. . . . Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz Hand, die sorgfältige Literaturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Literaturgeschichte. VI. Bd.

Lehrs, M., Der Meister W.

Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen. Folio. Mit 31 Tfln. in Lichtdruck. In Mappe. 1895. Statt Mk. 75.— für Mk. 55.—

Unter den niederländischen Kupferstechern des XV. Jahrhunderts nimmt dieser Künstler unstreitig den ersten Platz ein. Er ist höchstwahrscheinlich zu der Künstlerschar zu rechnen, die am Hofe Karls des Kühnen tätig war und den Kriegsruhm dieses kunstsinnigen Fürsten durch bildliche Darstellungen seines Heeres und seiner Macht festzuhalten bestrebt war. Die Annahme mancher Kunsthistoriker, dass der Meister der Erfinder der Radierkunst sei, glaubt der Verfasser als irrig bezeichnen zu müssen, dagegen hält er ihn für den Vater der Retouche d. h. der Kunst, gestochene Platten durch Überarbeitung und durch Hinzufügen neuer Schraffierungen in abdruckfähigem Zustand zu erhalten.

Die ersten sieben Tafeln behandeln den Stammbaum Marine, Maria mit dem Kinde im Arm, die Kreuzigung, Darstellung der Heiligen, der Hintergrund meist mit gotischer Ornamentik; folgen sechs Tafeln Darstellungen aus dem Krieg- und Lagerleben, ferner Schiffe, dann Wappen und Ornamente, schliesslich gotische Architektur, Einzelheiten und kunstgewerbliche Gegenstände, wie Hirtenstäbe, Monstranzen etc.

Japanische Farbenholzschnitte

Ich besitze äusserst kostbare u. wertvolle Blätter im Preise bis zu 1000 Mk. das Blatt.

☆ ☆ ☆ ☆ **Bitte Katalog zu verlangen!** ☆ ☆ ☆ ☆

Graff von Winterthur, Anton, Bildnisse des Meisters,

herausgegeben vom Kunstverein Winterthur. Mit biograph. Einl. und erklärendem Text von Otto Waser. Mit 13 Textabb. und 40 Tafeln nach photogr. Orig.-Aufnahmen. 4°. Winterthur 1903. Orig.-Lwd. Mk. 32.—

Die beigegebenen 40 Tafeln bringen eine Auswahl der schönsten Porträt dieses Meisters in vorzüglicher Reproduktion mit ausführlichem Text.

Anton Graff (1736—1813) war der Modemaler seiner Zeit, und es gab in Deutschland nur wenig Leute von Bedeutung, welche er nicht porträtiert hätte; er darf auch sehr wohl als der Porträtist unserer Klassiker bezeichnet werden, denn ihm sassen Gellert, Lessing, Gessner und Bodmer, Herder, Schiller, Wieland, Bürger — leider nicht Goethe. Graff darf geradezu als der einzige deutsche Bildnismaler des 18. Jahrhunderts gelten, der mit Geschmack und Erfolg einen gewissen Realismus im Bildnis durchgesetzt hat, so wie sein von ihm porträtierter Freund Daniel Chodowiecki auf dem Gebiete der Illustration bürgerlicher Zustände als Realist gewirkt hat.

Vom Kunstverein Winterthur zur Erinnerung an die dortige Graff-Ausstellung 1901 und als Ergänzung zu dem Tafelwerke J. Vogels herausgegeben, bisher jedoch nicht im Handel.

Lehrs, M., Der Meister der Liebesgärten.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4°. 1893.

Statt Mk. 20.— für Mk. 15.—

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters von anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts unterscheiden. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445—1455 datieren.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. Gr. 8°. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—

Inhalt: I. Ib. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudo-grünewaldfrage und ihre Lösung. — IV. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Digitized by Google

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

Gr. 8°. 113 Seiten mit 22 Abb. auf 11 Tfln. in Lichtdruck. Dresden 1889. Bisheriger Ladenpreis Mk. 16.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—, jetziger Preis Mk. 18.—

Day, Lewis F., Alte und neue Alphabete.

Über hundert und fünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. Für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet". Autorisierte deutsche Bearbeitung. Klein-8°. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900. Mk. 4.—

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar usw.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor, Holz, gemalte und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitterei, Nadelarbeit, Sgrafitto, in getriebenem Metall, Stuck; hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildeten Alphabete sind alle vollständig u. in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Berling, K., Kunstgewerbl. Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. Auf Veranlassung des Kgl. Sächs. Ministeriums des Innern herausg. von der Direktion der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte u. verb. Aufl. Ein stattliches Grossoktav-Heft von 34 Seiten Text u. mit 248 Abbildungen auf 32 Tfln. Leipzig 1902. Mk. 2.—

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Die Arbeit ist mit Kunstverstand entworfen und mit praktischem Geist ausgeführt."

Die Gegenwart 1898 Nr. 34.

„Dreissig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen nach den Stilen historisch geordnet und mit kurzen Erläuterungen versehen, bieten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, dass wir uns das Heften mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden."

A. P. in den Grenzboten 1898, S. 307.

Bischof, Max, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig 1900. Elegant kartoniert. Mk. 5.—

Aus den Besprechungen:

. . . Wer einen kurzen und klaren Überblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant kartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule.

Archiv f. christliche Kunst.)

. . . Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Aesthetikgeschichte, von denen keines die so nötige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweist. (Leipziger Ztg.)

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr. 8°. VIII u. 148 S. mit 9 Lichtdr.-Tfln. nach Gemälden Poussin's. Eleg. brosch. Mk. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Inhalt: 1. Jugendgeschichte, 1593—1624. — 2. Aufenthalt und Tätigkeit in Rom, 1624—1640. — 3. Hofmaler in Paris, 1640—1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Bibliographie. — Namenregister.

Weese, Artur, Baldassare Peruzzi's Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena. Leipzig 1894. 90 Seiten. Mk. 3.—

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1518 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Tätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigiacapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Digitized by Google

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr. 4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleg. Lwdbd. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt. Mk. 20.—

Die vorliegende Untersuchung — eine Berliner Habilitationsschrift — übernimmt es, den Nachweis zu führen, dass von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchungen bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrerer Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento. Gr. 8°. X und 144 Seiten mit 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Leipzig 1898. Elegant broschiert. Mk. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im einzelnen ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.

H. Thode-Heidelberg.

in der Deutschen Literaturzeitung 1899, Nr. 7.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

144 Seiten Text mit 39 ganzseitigen Illustrationen, Face-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde. Gr. 8°. Leipzig 1902. Geheftet netto Mk. 24.— In Ganzleinwandband netto Mk. 27.—

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von grossem Werte ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht, obgleich dieses eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Swarzenski, G., Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters.

Mit 101 Lichtdruck und 35 Tafeln. Gr. 4°. Leipzig 1901. Eleg. Lwd., ob. Schnitt vergoldet. Mk. 75.—

Eine umfassende Untersuchung über die Entwickelungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen existierten bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigsten und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. Das Material ist grösstenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert.

Neben der stilkritischen Untersuchung läuft die ikonographische, zu der besonders die komplizierten symbolischen Darstellungen des Uta Codex, die durch künstlerische und literarische Quellen erschöpfend erklärt werden, Veranlassung gaben, und die durch die zahlreichen Abbildungen erläutert werden, zu denen der Autor die Aufnahmen selbst direkt vom Original genommen hat.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und für Fälschographie sein.

„Der Verfasser verdient wegen seiner eingehenden Kenntnis der illustrierten Handschriften des frühen Mittelalters grossen Vertrauen. Er hat das weit verstreute, auf Regensburg bezügliche handschriftliche Material mit grosser Mühe vollständig gesammelt, eingehend beschrieben und geordnet, also einen wertvollen Beitrag geliefert zur Würdigung der Anfänge unserer deutschen Kunst. Seine Lichtdrucke bieten wertvolle Proben zur Bereicherung der Kenntnis der Ikonographie und Malerei." Aus einer Besprechung St. Beissel's in der „Zeitschr. f. christl. Kunst".)

Druck von Emil Hiersemann senior in Leipzig.

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 075435055

Digitized by Google

This Book is Due

P.U.L. Form 2

Digitized by Google

32101 075435055

Digitized by Google

This Book is Due

P.U.L. Form 2

Digitized by Google

32101 075435055

Digitized by Google

32101 075435055

Digitized by Google